ما قبل المسرح

أحمد أبو زيد

تمهيد

يميل معظم الكتاب الذين درسوا تاريخ المسرح الى البدء بالمسرح عند الاغريق . فقد بلغت التراجيديا في بلاد اليونان القديمة قمة ازدهارها في القرن الخامس ق. م . في أعمال ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس ، كما عُرفت الكوميديا في أعمال أرستوفانيس وغيره .

وبينما كانت الاعمال التراجيدية الكبرى تحرص على تبين وجود نظام أخلاقي في الكون يحكم في آخر الأمر تصرفات البشر ، كانت الأعمال الكوميدية ترى ، على العكس من ذلك ، أن أفعال الآلهة وتصرفات الناس لايحكمها منطق ولاتنطوي على معنى . .

ولكن ازدهار المسرح والدراما في بلاد الاغريق لايعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية . فقد وُجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الاغريقية ، وإن كان قد اتخذ شكلاً مغايراً للمسرح كما عرفه الاغريق . وليس من المعقول ، على أية حال ، أن تكون تلك الأعمال المسرحية العظيمة التي عرفها الاغريق في القرن الخامس قبل الميلاد هي البداية الأولى لهذا اللون من الفن ، أو أنه لم تسبقها مراحل أخرى كانت الدراما والمسرح فيها أقل تطوراً وأكثر بساطةً وسذاجة . وهناك من الكتاب والمفكرين من يستبعدون بشكل عام أن تكون الانسانية التي حققت انجازات رائعة في مختلف الفنون وشتى ميادين الحضارة الثقافية قد عجزت عن اكتشاف الدراما والمسرح ، وأنها عاشت كل تلك الآلاف الطويلة من السنين بدون مسرح ، الى أن جاء الاغريق فحققوا ما أخفقت الشعوب الأخرى في تحقيقه . ويرفض هذا الفريق من الكتاب والمؤرخين أن يكون التصور الاغريقي -

وبالتالي ، التصور الأوربي أو الغربي بوجه عام للمسرح ـ هو التصور الوحيد ، ويرون أن هناك تصورات أخرى للدراما والمسرح ترتبط بثقافات وحضارات ومجتمعات أخرى وتعبّر عن هذه الثقافات والمجتمعات ، وأنه لابد من أن نأخذ هذه التصورات في الاعتبار ، اذا نحن أردنا الإحاطة بفكرة المسرح وتاريخه وفلسفته ومقوماته والدور الذي يلعبه في حياة الفرد والمجتمع . وعلى ذلك ، فإن أيّ محاولة لارجاع المسرح والدراما إلى الاغريق دون غيرهم ، والتمسك بفكرة الأصل الاغريقي للمسرح ، وإنكار وجود المسرح في الحضارات والمجتمعات الأخرى السابقة على الاغريق ، انما تصدر كلها من نظرة ضيقة لاتخلو من التحيّز لكل ماهو غربي . وهي نظرة تنطلق من النزعة التطورية التي كان تسود في القرن التاسع عشر ، ولايزال لها بعض الرواسب حتى الآن عند بعض الكتاب الذين يعتزون بالثقافة الغربية ويعتبرونها قمة ما وصل إليه التطور الاجتماعي والثقافي عند الجنس البشري ، وأن كل ماعداها إنما يمثل مراحل أكثر تخلفاً وتأخراً . وعلى ذلك ، فإن الانحياز الكامل إلى فكرة الأصل الاغريقي للدراما والمسرح هو ، في آخر الأمر ، إنكار لقدرة الانسان خلال كل عصور التاريخ السابقة على الاغريق على التفاعل مع الحياة أو التعبير عن ذلك التفاعل بشكل قوي ومؤثر ، كما أنه إنكار ، من الناحية الأخرى ، لقدرة الانسان على الترفيه عن نفسه ، وذلك على أساس أن المسرح هو أداة للترفيه بقدر ماهو وسيلة للتعبير .

فالمسرح ـ بالمعنى الواسع للكلمة ـ شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية ، ووسيلته في ذلك « فن » الكلام و « فن » الحركة « مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة . وليس هذا تعريفاً للمسرح ، إذ على الرغم من كل ما كتب عن المسرح حتى الآن ـ وهو كثير في كل اللغات ـ فإننا لانكاد نجد تعريفاً دقيقاً يمكن الاطمئنان إليه وقبوله . وليس هناك ، على أي حال ، تعريف واحد متفق عليه من الجميع . وتكفي نظرة واحدة لأي قاموس أو معجم أوموسوعة عن المسرح لكي تبيّن مدى التعدد والتنوع والاختلاف والتفاوت في التعريفات ، رغم كل مايبدو من بساطة في مفهوم المسرح . وهذا التنوع والتباين والاختلاف دليل على غنى وثراء (ظاهرة) المسرح ، وعلى تعقُّد هذه الظاهرة وتعدد جوانبها في الوقت ذاته . والغريب في الأمر أن بعض الأعمال الموسوعية (المتخصصة) في المسرح تتحاشى الدخول في هذه المسألة أو التعرض لها ، وتتجنب تقديم تعريف قاطع لكلمة أو مفهوم (مسرح) . . وتكتفي بذكر وتعداد أشكال المسرح ، كما هو الشأن مثلاً في « موسوعة المسرح في العالم » التي صدرت عام ١٩٧٧ [١] . وذلك في الوقت الذي نجد فيه مجدي وهبه ـ مثلا ـ في « معجم مصطلحات الأدب » يقدم لنا تعريفين مختصرين لكلمة « مسرح » فيقول ان المسرح :

ـ « ١ ـ هو البناء الذي يحتوي على المَمْثَل ، أو خشبة المسرح ، وقاعة النظارة ، وقاعات أخرى للادراة والأستعداد الممثلين لأدوارهم . وقد يُراد منه المَمْثَل وقاعة المشاهدين فقط ، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق ، كما قد يُقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط ، كماهي الحال في مصر ، فيقال : المسرح القومي ، ويراد به : الفرقة التمثيلية .

---

(١) The Encyclopaedia of World Theatre, Charles Scribnar's Sons, New York 1977.

٢ ـ الانتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين . فيقال : مسرح توفيق الحكيم بمصر ، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر . »[1]

ثم ينتقل مجدي وهبه ، بعد ذلك مباشرةً ، الى الكلام عن أنواع المسرح أو بعضها ، مثل مسرح القسوة ومسرح العبث ، بل انه هنا يرد القارىء الى مصطلح « العبث » في المعجم ذاته ، بينما نجد من الناحية الأخرى ، قاموس أكسفورد الوسيط Shorter Oxford English dictionary يقدّم لنا سبعة مفهومات لكلمة « مسرح » مع بعض التعريفات السريعة التي لاتخرج في مجملها عما يذكره مجدي وهبه في معجمه .

وتذهب دائرة المعارف البريطانية إلى أن « فن المسرح » يكاد يقصر اهتمامه على العروض الحية التي يكون الفعل فيها موجهاً بدقة وتخطيط محكم نحو خلق إحساس متسق وعميق بالدراما .. كما تذكر انه على الرغم من أن الكلمة الانجليزية theatre مشتقة من أصل يوناني يعني : « الرؤية » ، فإنّ العرض المسرحي ذاته قد يكون موجّهاً للسمع أو للبصر ، بل انه قد يخاطب العقل أحياناً ، كما هو الشأن في مسرحية هاملت لشكسبير . وإن كان العنصر العقلي ليس دليلاً كافيا على ارتفاع مستوى المسرح ، لأن المهم هو مدى استجابة الجمهور لما يقدم له ، سواءً أكان مايقدم له هو تراجيديا أوكوميديا أو مسرحية هزلية farce . وهذه الاستجابة ، أو حق المشاركة ، هي عنصر أساسي في الحكم على نجاح المسرحية وجودتها ، على الأقل في نظر الجمهور الذي يتابعها[2] . وكما يقول الأستاذ جون ويتمان John Weightman في مقال حديث له بمجلة Encounter : انه رغم أن المسرح يعرض أحياناً بعض عروض تندرج تحت مايمكن تسميته (دراما الأفكار) ، فانه ليس بالضرورة مؤسسة فكرية ، بل إن الأمر قد يكون على العكس من ذلك تماماً ، لأن هناك قدراً كبيرا من مخاطبة المشاعر ، وبخاصة في المسرح التجاري أو العروض التجارية[4] .

فمن التعسف إذن الحكم على المسرح من حيث المحتوى الفكري للعمل المسرحي . فليس المسرح بالضرورة أحد أشكال الفنون الأدبية ، حتى وان كان يُدرّس في أقسام الأدب بالجامعات . فالجانب الأدبي للمسرح جانب ثانوي الى حد كبير ، اذا قيس بالجانب المسرحي ذاته ؛ وذلك لأن التأثير القوي الفعال على جمهور النظارة يأتي من التمثيل وماقد يصاحبه من غناء ورقص ومايحيط بذلك كله من مناظر يؤدي فيها الممثل دوره ، ويبدو حتى واضحاً في الأوبرا عنه في الدراما ، ولكنه يصدق أيضا حتى في الحالات التي يتضح فيها أن التأثير الأقوى والأكثر استمراراً يأتي من النص المسرحي الأدبي . واذا كان الجانب الأدبي للنص المسرحي يحظى بكثير من الاهتمام والأهمية في بعض الأحيان ، فإن ذلك يرجع في الأغلب الى أن كثيراً من الكتابات النقدية تدور حول النص .

---

(1) Magdi Wahba, A Dictionary of Literary Terms, Librairie du Liban, Beirut, Beirut 1974, p. 567

(2) Theatre, Art of , Encyclopaedia Britannica, 1980, Vol. 18, p. 212

(3) John Weightman, An Intellectual in the Theatre, Encounter, January 1987, p. 44.

(4) فجانب كبير من النجاح الذي تحققه العروض المسرحية يرجع الى قدرتها على التأثير في الجمهور ، اي نجاحها في الاثارة العاطفية . ومع ان عددا كبيرا من الممثلين الآن ، ان لم يكن معظم الممثلين ، هم من خريجي الجامعات ويحملون شهادات عليا ، الا انهم يميلون الى جانب الظهور واستعراض انفسهم وتقمص شخصيات غيرهم من الناس . وان تكن هناك الآن بعض المحاولات نحو مزيد من الجدية شبه النظرية في المسرح تتمثل في ظهور بعض الأفكار المثيرة عن رؤية اصحابها الخاصة . ولتعبر هذه الاتجاهات والرؤية الخاصة عن نفسها فيما يعرف باسم : مسرح القسوة والمسرح الحي ومسرح الفقراء ومسرح الهواء الطلق ، وما الى ذلك (المرجع نفسه) .

ويجب ألاننسى أن النقاد أدباء قبل أي شيء ، وأن كتاباتهم تصل الى جمهور أوسع وأعرض من الذين يشاهدون المسرحية فعلاً على المسرح . والعادة أن معظم النقاد يهتمون بالنص الأدبي أكثر ممايهتمون بالأداء المسرحي ومايتصل به من أمور هي أقرب إلى طبيعة المسرح . وهذا القول لايهدف أبداً إلى التهوين من شأن النص أو من الدور الذي يلعبه المؤلف في الحركة المسرحية . ونحن نعلم أن كثيرين من الممثلين أنفسهم يشكون أحياناً من ضعف النص أو من قلة النصوص الجيدة . . وهو مايعرف باسم (أزمة النص) . والمهم هو أن النص هو مجرد عنصر واحد ضمن عناصر أخرى عديدة ، تتضافر جمعياً في تكوين مانسميه « فن المسرح » . (المرجع السابق ذكره) .

وكل هذا قد يؤدي في آخر الأمر الى الظن بأن كل انسان يستطيع أن يُكَوِّن لنفسه تصوره الذهني الخاص به عن فن المسرح ، وذلك في ضوء تجربته واهتماماته الشخصية ، مادامت التعريفات التي يقدمها المتخصصون هي في مجملها غير قاطعة وغامضة ومبهمة ، ومادام الغموض والابهام يصلان ببعض الكتاب الى القول بأن الفن المسرحي هو « الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون » ، أو أنه « الفن الذي تستضيء فيه الحياة الانسانية بالنور الروحي » .(*)

ولكن يبقى بعد هذا كله قدر مشترك بين الناس جميعاً حول المسرح رغم اختلاف تجاربهم واهتماماتهم ، ورغم اختلاف الجانب الذي يبرزه كل منهم حين يتكلم عن المسرح ، سواء أكان ذلك الجانب هو العمل الدرامي نفسه (النص) أو صاحب ذلك العمل (المؤلف) أو المكان الذي يقدم فيه العمل (المسرح) أو الأشخاص الذين يتولون عرضه وتقديمه (المخرج والممثلون) أو المؤثرات الصوتية والضوئية أو غير ذلك من العناصر التي تؤلف في مجموعها العرض المسرحي . فكل هذه الجوانب عناصر هامة متداخلة ومتفاعلة ، ويتألف فن المسرح منها كلها على ماذكرنا ، وان اختلف الاشخاص في تحديد الأولويات من بينها ، مع عدم إغفال العناصر الأخرى أو إسقاطها تماماً من الاعتبار . أي أن هذه العناصر كلها هي التي تؤلف المسرح من حيث هو (ظاهرة) قائمة بالفعل في كثير من المجتمعات الانسانية ، إن لم يكن في كل هذه المجتمعات ، ومن حيث هو (نَسَق) أو (بناء) تتكامل فيه العناصر المختلفة وتتعاون وتتساند لكي تعطي هذه (الظاهرة) كيانها ووجودها وخصائصها ومقوماتها ، وكذلك من حيث هو (عملية) تتطور وتتعدل باختلاف الظروف السائدة في المجتمع الذي تتمو فيه هذه (الظاهرة) المتكاملة ، وسواء حدثت هذه الاختلافات والتطورات والتعديلات في الأوضاع الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية أو الفكرية أو غير ذلك .

ونحن حين نتكلم عن « المسرح » هنا فإننا ننظر إليه من هذه الأبعاد الثلاثة مجتمعةً : أي أن نظرتنا الى (المسرح) نظرة شمولية تأخذ كل تلك العناصر المتداخلة المتفاعلة التي تتساند وظيفياً لكي تؤلف ذلك الكل أو تلك الوحدة الكلية التي نسمّيها : (المسرح) . وغني عن الذكر أن هذه النظرة الشمولية لاتغفل الجمهور من حيث هو عنصر آخر هام يتجه اليه برسالته كما يتجاوب هو من ناحيته مع ذلك العمل إيجاباً أو سلباً .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو : هل يحق لنا ، في ضوء كل هذه الاعتبارات المتعلقة بصعوبة الوصول الى تعريف واضح وصريح وقاطع للمسرح ، وكذلك في ضوء النظرة الكلية الشاملة التي ننظر بها الى الفن المسرحي ، أن

(*) شلدون ستشي : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة دريني خشبة ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ ، صفحتا ١ ، ٢ .

تؤرخ للمسرح منذ ظهوره عند الاغريق ، وننكر بذلك على الشعوب والثقافات الأخرى التي سبقت على الحضارة الاغريقية معرفتها بذلك الفن ؟ . . بل الأكثر من ذلك ، هل يحق لنا أن نقصر وجود فن المسرح على الشعوب والمجتمعات التي بلغت درجةً معينة من التقدم الحضاري والثقافي ، وننكر بذلك على الشعوب والمجتمعات التي اصطلح على تسميتها بالمجتمعات البدائية ، معرفتها بذلك اللون من الفن ؟ وواضح من ذلك أن المشكلة تتعلق بعمومية (ظاهرة) المسرح ومدى معرفة الشعوب والمجتمعات والثقافات المختلفة به ، بصرف النظر عن تاريخ أو زمن ظهور تلك الشعوب والمجتمعات والثقافات ، وبصرف النظر أيضاً عن درجة رقيّها أو تخلّفها

●●●

قد يكون من الصعب تحديد النشأة الأولى (الحقيقية) للمسرح ، إن كان هناك مايمكن اعتباره نشأةً (حقيقية) . . وذلك رغم كل مايقال عن المسرح الاغريقي وعن أن أقدم الأعمال المسرحية المتكاملة هي التراجيديات التي كانت تُمثّل في أثينا منذ القرن السادس ق . م . ، ثم بلغت أوج أزدهارها في القرن الخامس ق . م . ، وكانت هذه المسرحيات تُقدّم كجزء من الاحتفالات الخاصة بالاله ديونيسوس Dionysus ، وهو إله له صلة وثيقة بالفن والجنس والنشوة والخمر . وكانت تلك الاحتفالات تُقام في فصل الربيع ، تعبيراً عن الأفكار والمشاعر والاحاسيس التي تثيرها في النفس نهايةُ الشتاء وعودة الخصوبة الى الأرض مع قدوم الربيع . فأعياد ديونيسوس إذن أعياد ذات طابع ديني ، أو كان لها على الأقل أصول دينية قبل أن يصبح لها مضمون دنيوي فيما بعد على أيدي كبار التراجيديين في القرن الخامس ق . م . والمهم هو أن الدراما في صورتها الناضجة المتكاملة قد نشأت في أثينا نتيجةً لذلك . ويذهب بعض الكتاب الى حد القول بأنّ مسيرة الدراما في القرون التالية لذلك لم تضف سوى القليل الى فن المسرح ، وبأن ماحققته الدراما الاغريقية الأثينية لم ترتفع اليه أبداً كل الجهود الأخرى التالية ، بما في ذلك الدراما في وقتنا الحالي ، مع بعض إستثناءات قليلة جداً (٦) .

وارتباط الدراما الاغريقية في الأصل بأعياد ديونيسوس (٧) والطابع الديني الذي اكتسبته نتيجةً لذلك يجعل منها

---

(٦) وقد يذهب البعض في ذلك الى ان قيام وتدهور او سقوط الدراما الاثينية يتلازم تماماً مع قيام واضمحلال الحضارة الاثينية ذاتها ، وذلك على رغم ان فترات الانجاز في المسرح ترتبط عادة بفترات الازدهار القومي . ولكن المشاهد هو ان تدهور الثقافات الكبرى لا يستتبع بالضرورة موت واندثار التقاليد المسرحية . فقد ظلت التراجيديا القديمة [illegible] لاعمالها في القرن السابع عشر في فرنسا في اعمال راسين Racine وكورني Corneille ثم بعد ذلك في القرن العشرين في مسرح جان انوي Jean Anouilh وجان كوكتو Jean Cocteau . انظر في ذلك دائرة المعارف البريطانية ، المرجع السابق ذكره ، صفحة ٢١٣ .

(٧) في الجزء الأول من كتابه القيم : « التاريخ اليوناني ، العصر الهلادي » (دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٦) يقول الدكتور عبداللطيف احمد علي ، عن ديونيسوس انه « الاله الشهير ايضاً باسم باكخوس ، وانه كان في الأغلب ، إلهاً غريباً في الأصل ، وقد وفد متأخراً الى بلاد اليونان ، ولذلك لم يكن من السهل ان يجد له مكاناً بين آلهة الاوليمبوس واذا كان قد وجد فانه قلما كان يعتبر واحداً من الآلهة الأصلاء » (صفحة ٢٣٣) . ثم يقول بعد ذلك في حاشية اسفل صفحة ٢٣٨ :

« كانت مباهج ديونيسوس كثيرة ومتنوعة كل التنوع ... فهي تتفاوت بين لهو بسيط كلهو الفلاحين في الريف اذ يرقصون رقصة مرحة نشيطة فوق زقاق النبيذ الزلقة ، وبين النشاط الشديد [illegible] ... وديونيسوس في كل مراتب الابتهاج هو الاله المحرر ... الذي [illegible] ... لكن ديونيسوس ... كان رب التوهمات ومعلم الصور الوهمية والخدع السحرية ... وبوجه عام ، يمكّن الفنانين في عبادته من رؤية الأشياء على غير حقيقتها ... (وبهذه الصفة ، كما يعتقد البعض ، اصبح ديونيسوس راعياً لفن التمثيل . ذلك ان لبس القناع هو اسهل الطرق للتخلي عن الشخصية ولانتحال شخصية اخرى . وقد بدأ استعمال القناع في مجال التمثيل من استعماله في مجال السحر ، واصبح ديونيسوس في القرن السادس ق . م . اله المسرح لأنه كان قبله طويلاً اله التنكر والقناع) » .

شيئاً قريب الشبه بالشعائر والطقوس الدينية والسحرية التي تمارسها الشعوب البدائية والتي لها مضمون درامي واضح ، كما هي الحال مثلاً في رقصات الحرب التي تهدف الى بث الذعر والخوف في قلوب الأعداء وإيقاظ نخوة المحاربين من أفراد القبيلة عن طريق تمثيل أحداث المعركة (التي لم تقع بعد) بالطريقة التي ترجو القبيلة أن تسير فيها تلك الأحداث بما يحقق لها الفوز والانتصار في آخر الأمر .

وعلى أية حال ، فإن الذي يمكن أن يُقال هنا هو أن المسرح ـ بالمعنى المتعارف عليه من هذه الكلمة رغم عدم وجود تعريف واحد دقيق ـ حقق أول (أزدهار) حقيقي له في أثينا في القرن الخامس ق . م . ، وأن كثيراً من الكتاب يرون أن الدراما الكلاسيكية في تلك الفترة هي في الحقيقة نوع من الارتقاء أو (التجويد) لبعض الحفلات الشعائرية الطقوسية الأكثر بساطةً ، خاصةً وأن الذين كانوا يقومون بالأدوار في تلك الحفلات ـ أي الممثلين ـ كانوا من الكهنة ورجال الدين ، كما أن « التمثيليات » أو « المسرحيات » ذاتها تشير الى أن « المذبح » كان هو المكان الأساسي في تلك المسرحيات ، ولذا يمكن اعتباره أقرب شيء الى خشبة المسرح الآن [٨] . فكأنَّ هذه الشعائر الدينية ذات الطابع الدرامي ، والتي وجدت عند بعض الشعوب القديمة ، كما توجد الآن عند الشعوب (البدائية) ، تمثل مرحلة سابقة ـ أو على الأصح صورة أكثر بساطة ـ على المسرح والدراما ، كما عرفت عند الأغريق ، وإن كثيراً من المجتمعات الانسانية ، بما فيها المجتمعات البدائية قد عرفت الدراما بشكل من الأشكال وبمعنى من المعاني ، فالدراما نشأت من الحاجات الانسانية الاساسية منذ فجر التاريخ ، واستمرت تعبّر عن تلك الحاجات لآلاف السنين قبل أن تتبلور في صورتها الراقية المتكاملة عند الأغريق . وكما يقول جون جاسنر : ان الدراما تمثل الانسانية في أشد لحظات توترها وصراعها وأزماتها ، كما أنها تحاول حل هذه التوترات والصراعات والأزمات عن طريق الرجوع الى الأوضاع الانسانية ذاتها[٩] . وبذلك فإن المسرح يعرض الانسانية بكل مافيها من قوة وسمو وضعف وتخاذل . وهذا هو الذي يدفع (جاسنر) الى القول بأنه قد تكون للدراما بداية ، شأنها في ذلك شأن أي شيء آخر ، ولكن (أول) دراما هي على أي حال (آخر) دراما ، وانه مهما بعدت الدراما في الزمن والتاريخ فإنه يمكن اعتبارها (معاصرة) بمعنى من المعاني ، لأنها تعبر عن مشكلات وأزمات الحياة الانسانية في ذاتها ، وبصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان ونوع المجتمع أو المستوى الحضاري .

ولقد قامَ المسرح في الأصل وفي أبسط صوره كوسيلة وأداة للتعبير عن الدراما الانسانية الناجمة عن المواجهة بين الانسان والقوى الطبيعية أو الاعجازية التي يصعب عليه فهمها وتفسيرها ، فضلاً عن السيطرة عليها والتحكم فيها واخضاعها لرغباته ومصالحه . وكثير من الشعائر الدينية والممارسات والطقوس التي تتضمن بعض الملامح والعناصر المسرحية ، وتقوم على الأداء المسرحي البسيط لدى الشعوب البدائية ـ مثلاً ـ بما في ذلك الصلوات والأدعية وتقديم القرابين ، تدور حول محاكاة الأحداث التي يراد وقوعها وحدوثها بالفعل والطريقة التي تقدم بها أثناء هذه (العروض)

---

(٨) انظر المقدمة التي كتبها دريني خشبة ، لكتاب شلدون شيلي ـ مرجع سبق ذكره ، صفحة ك . انظر أيضاً ، دائرة المعارف البريطانية ، مرجع سبق ذكره ، صفحتا ٢١٢ ، ٢١٣ .

(٩) John Gassner Masters of the Drama, Dover Publications, New York 1940, p. XVII.

شبه المسرحية ذات الطابع الديني . ولقد كانت الآلهة والأرواح العليا والقوى الاعجازية تشغل مكانة عالية وهامة في كل الحضارات القديمة (بل وأيضاً ، الثقافات البدائية أو المتخلفة في الوقت الحالي) ، وتتدخل في كل أوجه الحياة اليومية والمناشط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة . وكان الزعيم ، أو الملك ، في بعض تلك المجتمعات والثقافات هو صوت الاله أو الشخص الذي وقع عليه إختيار الاله للاضطلاع بمسؤولية الزعامة والملك ؛ بل ان بعض هذه المجتمعات كانت تعتبره الاله نفسه . وهذا هو مايعرف في الكتابات الانثروبولوجية باسم : الملكية المؤلهة ، أو الملكية الالهية Divine Kingship . ولذا ، كان جانب كبير من النشاط الابداعي في تلك الحضارات القديمة ـ وفي المجتمعات البدائية على السواء ـ يتجه بالضرورة نحو الآلهة والأرواح العليا ويصطبغ بصبغة دينية واضحة ، بل ان هذا الطابع الديني كان يغلب على كل الاحتفالات والأعياد التي تقام في مختلف المناسبات الكبرى ، بحيث يتجه الناس فيها بالصلوات والأدعية والابتهالات والمناجاة الى هذه الآلهة والأرواح . وبذلك كانت تمتزج الشعائر الدينية بالأداء المسرحي امتزاجاً قوياً يصعب معه الفصل بينها فصلاً قاطعا . و ربما كان ذلك وراء الدعوى بأن الحضارات القديمة والثقافات ، توصف اصطلاحاً بأنها ثقافات (بدائية) ، لم تعرف المسرح . وهي دعوى صحيحة ، بغير شك ، اذا نحن اعتبرنا أركان ومقومات المسرح الاغريقي هي المعايير . ولكن هذا لا ينفي ، على أي حال ، وجود نوع من الأداء المسرحي ، له طابع ديني وشعائري في تلك المجتمعات والثقافات الأخرى . ويمثل هذا الأداء المسرحي والشعائري ـ على ماسبق أن ذكرنا ـ مرحلة سابقة على المسرح ، بالمفهوم الغربي المتأثر بالمسرح اليوناني القديم .

●●●

ويمكن هنا أن نأخذ مصر القديمة كمثال ، ليس فقط لأن الحضارة المصرية القديمة واحدة من أقدم الحضارات الانسانية ، ان لم تكن أقدمها على الاطلاق (وهذه مسألة تختلف فيها الآراء والتقديرات وليس هنا مجال الدخول في تفاصيلها) ، وانما لأن هناك في الوثائق والمعلومات المتاحة مايشير الى أن المصريين القدماء كانوا يعرفون المسرح في أحد أشكاله ، كما أن عدداً من العلماء والمؤرخين يؤكدون وجود شكل من الأداء الفني في مصر ، كانت تتوفر فيه معظم العناصر المكونة لفن المسرح ، وأن من المحتمل أن يكون ذلك اللون من الأداء المسرحي قد مهّد الطريق بشكل أو بآخر لظهور المسرح الاغريقي ، وبالتالي ، لقيام المسرح بالمعنى الدقيق للكلمة ، وذلك بصرف النظر عن كل تلك الاختلافات التي أشرنا اليها حول تعريف المسرح .

وتختلف الآراء والتقديرات حول تاريخ ظهور هذا اللون من المسرح في مصر القديمة . فالأب إتيين دريوتون E. Drioton ، الذي تحمّس لقضية معرفة المصريين بالمسرح وكتب في ذلك كتابا من أهم الكتب حول الموضوع ، ونقله الى العربية منذ سنوات : الدكتور ثروت عكاشة ، يردُّ ظهور المسرح المصري الى حوالي ٣٢٠٠ ق . م . ، ويشاركه في هذا الرأي : العالم الألماني زيته Sita . وان كان هناك من العلماء والمؤرخين من يرون ـ مثلما فعل روسن ـ أن ظهور المسرح كان بعد ذلك بقليل ، أي حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م . وهذا اختلاف طفيف ولايغير على أية حال شيئاً فيما يتعلق بمعرفة المصريين القدماء بفن المسرح ، وأنه وجد عندهم منذ حوالي خمسة آلاف سنة . وبذلك يمكن إعتباره أقدم شكل للعروض المسرحية أو للأداء المسرحي ، التي عرفها التاريخ ؛ وذلك قبل أن يظهر المسرح الاغريقي بوقت طويل .

وليس من شك في أن المسرح المصري كان أكثر بساطةً وسذاجةً وأقل تطوراً من المسرح الاغريقي ، وهو أمر طبيعي ومفهوم ، نظراً لفارق الزمن واختلاف مرحلة التطور الحضاري [١٠] . وقد أشار عدد من الدارسين الى وجود نصوص مسرحية يتصل أغلبها بأسطورة أوزوريس ، أو تعالج بعض جوانب منها وتركز على بعض أحداثها ، أو تعرض لها من زاوية معينة ؛ وإن كان هؤلاء الدارسون لايدخلون تلك النصوص ضمن المسرحيات بالمعنى الدقيق للكلمة ، على الرغم من أنها كانت تمثل بالفعل وأنها تحتوي على كثير من العناصر والمقومات الأساسية للعمل المسرحي . من ذلك مثلاً ، مايذهب اليه آلاردايس نيكول Alardyce Nicole الذي يشير في كتابه عن « الدراما في العالم » الى وجود أحد هذه النصوص التي كانت تمثل في أبدروس ، وترجع الى عهد الملك سنوسرت الثالث . بل لقد سبق هؤلاء جميعاً بنديته G. Benedite الذي أشار في مطلع هذا القرن (عام ١٩٠٠) الى وجود مايمكن اعتباره نصوصاً مسرحية تتمثل في الطقوس الجنائزية وأعياد الآلهة ، وبخاصة أوزوريس . فكأنّ (المسرحيات) المصرية القديمة ـ أو التي يمكن على الأصح اعتبارها نصوصاً مسرحية ـ كانت كلها في آخر الأمر نصوصاً دينية . ولاشك في أن ارتباط المسرح الاغريقي بالدين كان من ضمن الأسباب التي دفعت الكثيرين الى القول بوجود مسرح مصري قديم ، كان له في الأغلب بعض التأثيرات على المسرح الاغريقي . إنما يكفي أن نتذكر هنا أن النص الذي عرفه الأستاذ فيرمان Fairman ونقله من الهيروغليفية إلى الانجليزية ، ثم ترجمه الى العربية من هذه اللغة الأخيرة : عادل سلامة ، كان منقوشاً في أصله الهيروغليفي على جدران معبد إدفو .

ومن هذا النص (إنتصار حورس) والنصوص الأخرى القليلة ذات الطابع المسرحي ، يمكن تعرُّف خصائص المسرح المصري باعتباره فناً شاملاً يجمع بين الكلمة والحركة والرقص والغناء والمؤثرات الصوتية وغيرها . فهو في أساسه مسرح ديني يرتبط بالمعبد ، كما أن الكاهن أو رجل الدين كان هو الذي يتولى « كتابة النص » والإخراج وتوزيع الأدوار ، كما كان رجال الدين هم أيضاً الذين يقومون بأداء الأدوار أو التمثيل [١١] . فقصة أوزوريس وايزيس وانتقام حورس وانتصاره على عمه ست ، هي اذن المسرحية الأساسية أو الموضوع الأساسي للنصوص المسرحية المعروفة . كما أن شخصية أوزوريس المسرحية فيها شبه واضح مع ما يعرف باسم مسرحية الآلام Passion Play [١٢] ، وان كانت

(١٠) نشر الأب دريوتون كتابه عن « المسرح المصري القديم » عام ١٩٣٨ ، ثم أردفه بعد ذلك بسنوات بمقال عام ١٩٥٤ يكمل فيه ما ذكره في الكتاب . وقد نشر المقال في مجلة « تاريخ المسرح : La Revue d'Histoire du theatre » ويقول الدكتور عادل سلامة ، في المقدمة التي كتبها لترجمته لمسرحية (انتصار حورس) التي نقلها من الترجمة الانجليزية التي قام بها من الهيروغليفية الأستاذ هـ . و . فيرمان :

ـ « وقد أثبت دريوتون في كتاباته بما لا يدع مجالا للشك ، انه كان هناك مسرح مصري ناضج مكتمل العناصر . وان هناك عددا لا بأس به من النصوص المسرحية قريب التداول مع شيء من الجهد . ووضع الأسس في كتابه هذا لوسائل البحث في سبيل استكشاف المزيد من النصوص المسرحية والمعلومات حول المصري القديم . وبذلك يكون (دريوتون) قد اخرج البحث في هذا الموضوع من مجال التخرصات الى مجال اليقين العلمي » . انظر مسرحية (انتصار حورس) ، سلسلة « من المسرح العالمي » ـ وزارة الاعلام ـ الكويت العدد ٣٢ ، مايو ١٩٧٧ ، صفحات ٩٢ وما بعدها .

(١١) راجع عادل سلامة ، المرجع السابق ذكره . انظر أيضا : هيام ابو الحسين : « المسرح المصري القديم ومصادره » ـ مجلة (فصول) ـ المجلد ٢ العدد ٣ (ابريل ـ مايو يونيو ١٩٨٢) ، صفحتا ١٦ ، ١٧ .

(١٢) مسرحية الآلام ، أو مسرحية آلام المسيح هي « نوع من المسرحيات الشعبية التي شاعت باتجاه غرب اوروبا منذ العصور الوسطى ، تصور المرحلة الأخيرة من حياة السيد المسيح بعد القبض عليه وحتى صلبه وقيامه . وكثيرا ما كانت هذه المسرحيات يقدمها اهل القرية من الهواة واعضاء النقابات الحرفية . واشهر هذه المسرحيات تلك التي يقدمها اهل قرية : اوبرا مرجاو Oberammergau ، بجنوب المانيا مرة كل عشر سنوات ويستغرق تمثيلها يوما كاملا .

تفترق مع ذلك عنها في أنها كان لها في الوقت ذاته معنى سياسي وأبعاد سياسية واضحة . فمسرحية الآلام تُؤدّى من أجل « أن تظل حية في أذهان المؤمنين بالآلام التي كان يقاسيها إلههم (أو بطلهم المحبوب) وانتصاره على قوى الشر التي قامت بتعذيبه (شلدون سيثي ـ المرجع السابق ذكره صفحة ٣٤) . وتشترك مسرحية أوزوريس مع مسرحيات الآلام في هذا الجانب لأنها تستعيد آلام أوزوريس وتؤكد عودته الى الحياة . . ولكنها ترتبط في الوقت ذاته بفكرة توحيد الوجهين البحري والقبلي على ما تعكسه لنا بوضوح مسرحية انتصار حورس (ابن أوزوريس وايزيس) كما أن الصراع بين حورس وعمه (ست) الذي قتل أباه أوزوريس يعتبر صراعاً بين الوريث الشرعي للملك (حورس) وبين مدعي العرش (ست) . بل إن هناك ما يشير إلى أن الجانب الديني كان مبرراً ومؤيداً للمعنى السياسي ، وأنه جاء في مرحلة متأخرة ، وأن الملك (مينا) أو (نارمر) هو خليفة حورس في ذلك . ولكن هذه مسألة تخرج عن نطاق هذه الدراسة . والذي يهمنا الآن هو أن مسرحية أوزوريس كانت تمثل سنوياً ، وكان يدخلها بغير شك بعض التعديلات من حين لآخر . ولكننا لا نكاد نعرف سوى القليل جداً عن سير المسرحية أو طريقة الاخراج أو المؤثرات الصوتية والضوئية وما الى ذلك ، كما أننا لا نعرف شيئاً عن (المسرح) الذي كانت تقدم فيه هذه الأحداث أو تفاصيل الأحداث ذاتها ، وما كان يطرأ عليها من تغيير وتبديل في كل مرة تعرض فيها المسرحية . ومعظم ما نعرفه هو معلومات عن الدراما ذاتها ، أكثر مما هي معلومات عن المسرح . (شلدون سيثي ، صفحات ٣٥ ـ ٣٧) .

ومع ذلك فنحن نعرف أن نص مسرحية انتصار حورس كان قد كتب في الأصل شعراً بالهيروغليفية على جدران معبد (ادفو) ويبدو من النص أن بعض الأناشيد كانت تصاحبها الموسيقى . ورغم أن النص نقش في عهد بطليموس التاسع (سوتر الثاني) فإن هناك من الدلائل ما يشير الى أن النص كان معروفاً في عهد الدولة الحديثة ، أي قبل إنشاء معبد (إدفو) بألف عام تقريباً . بل إن الأصول الأولى لهذه المسرحية ترجع الى ٣٠٠٠ق.م. ، وكانت تمثل كل عام « في الساحة المغلقة الى الجانب الشرقي لحائط معبد إدفو الخارجي » . وكان كهنة المعبد هم الذين يقومون بأداء الأدوار ، وان كان بعض أفراد الكورس من الممثلين والمنشدين والموسيقيين الذين يرتبطون بالمعبد ، كما كان الجمهور نفسه يشارك ويسهم بتجاوبه مع أحداث المسرحية . (عادل سلامة ، صفحة ٣٥ ـ ٣٩) . ومهما تختلف الآراء حول هذه النصوص وإمكان اعتبارها مسرحيات أو أعمالاً درامية بالمعنى الدقيق للكلمة ، ومهما يكن من أمر نقص معلوماتنا عن الطريقة التي كانت تقدم بها هذه النصوص للجمهور ، فإنها تمثل بغير شك مرحلة سابقة للمسرح ممهدة لظهوره . وان كان الموضوع لا يزال في حاجة الى مزيد من الدراسة . . .

●●●

ولقد ساد الاعتقاد لوقت طويل بين بعض الكتاب بأن المجتمعات والشعوب البدائية تفتقر الى الاحساس بالجمال وتقدير الفن ، وبأن ذلك يصدق بوجه خاص على الجماعات التي تعيش في الغابات مثل جماعات الأقزام في الكونجو ،

← وتمثيل آلام السيد المسيح ينتسب الى تقليد مسرحي ديني يرجع الى زمن بعيد جدا في تاريخ الانسانية قبل حياة السيد المسيح نفسه ، اذ كان قدماء المصريين في الألف الثاني ق . م . يمثلون آلام الاله اوزوريس . وفي الاسلام ، كان الشيعة يمثلون استشهاد الحسين ، وخاصة في ايران في شهر المحرم ، انظر مجدي وهبه ، المرجع السابق ذكره ، صفحة ٣٨٨ .

وتلك التي تعتمد في حياتها على الصيد والقنص . فحياة التنقل والتجوال لا تسمح لهذه الجماعات بذلك اللون من (الترف) الذي يتمثل في الإبداع الفني وتذوق الجمال . وقد سادت هذه النظرة في أوربا في القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن ، ولكنها لم تلبث أن تراجعت نتيجة للاعتراضات والانتقادات التي وجهها اليها علماء الأنثربولوجيا الذين أتيحت لهم ـ أثناء بحوثهم الحقلية المتعمقة التي تعتمد على المعايشة الطويلة والملاحظة الدقيقة ، ودراسة الابداع الفني عند هذه الجماعات .

وقد بينت هذه الدراسات أنه لا يكاد يوجد مجتمع واحد بغير تقاليد فنية متوارثة ، وأن الظروف والأوضاع البيئية والاقتصادية السائدة في تلك المجتمعات (البدائية) والشديدة التخلف ، لا تمنع ـ مهما كانت قسوتها ـ من وجود معايير جمالية خاصة بتلك الجماعات بحيث يسترشد بها أفراد الجماعة في نظرتهم إلى الأشياء وتقديرها وتقويمها والحكم عليها ، كما يستعينون بها في منتوجاتهم وأعمالهم الفنية البسيطة التي يمكن إعتبارها إبداعات فنية توفر لهم المتعة الجمالية التي لا ترتبط بالضرورة بمطالب الحياة المادية المباشرة ، وانما هي متعة خالصة تنبع من الاستغراق في تأمل هذه الأشياء أو العكوف على صنعها وأدائها . كذلك دلت هذه البحوث الميدانية الحديثة على أن أبسط الشعوب (البدائية) المعروفة تملك ثروة هائلة من تلك الأعمال الفنية ، سواء أكان ذلك في الفنون التشكيلية ، وبخاصة في مجال النحت والحفر ، أو فيما يعرف في الكتابات الأنثربولوجية باسم الفنون اللفظية أو الفنون الكلامية ، التي يدخل فيها الشعر والدراما ، أو في الموسيقى أو المسرح أو غير ذلك . وهذه كلها فنون تلقى الآن كثيراً من عناية الأنثربولوجيين بعد طول إغفال .

وربما كان إغفال الأنثربولوجيين الأوائل ذكر الدراما والمسرح عند هذه الشعوب (البدائية) وعدم اهتمامهم بها مثلما اهتموا بمجالات الابداع الفني الأخرى ، وبخاصة النحت ، ناشئاً من الفكرة المسبقة عن أن المسرح إغريقي النشأة ، وأنه يتطلب درجة معينة من النضج الثقافي والاجتماعي والفكري والفني لا تتوفر لهذه الشعوب . أو قد يكون سبب ذلك الإغفال هو تقيد معظم الأنثربولوجيين حتى عهد قريب جداً في دراساتهم للثقافة (البدائية) والمجتمع (البدائي) بالتقسيمات التقليدية للنظم والأنساق ؛ وهي تقسيمات تغفل التعرض للفن عموماً وللدراما بالذات ، واذا تعرضت لها فإن ذلك يكون في العادة من خلال الحديث عن الأنساق الشعائرية ، كالدين والسحر وما يتصل بهما من أساطير وخرافات وما إليها . ومن هنا كان كثير من ملامح النشاط الدرامي والمسرحي تظهر في تلك الكتابات على أنها مجرد ممارسات وطقوس ، لها طابع ديني أو سحري ، مما يُفقدها بُعْدها المسرحي الحقيقي . وقد تغيرت هذه النظرة تغيراً ملحوظاً بعد البحوث والدراسات الحقلية الحديثة التي أشرنا اليها ، وأدرك الباحثون مدى اهتمام هذه الجماعات بالفنون ، بما في ذلك فن التمثيل ؛ وان كان ذلك الفن يظهر عندهم في شكل بسيط يتفق ودرجة تطورهم الثقافي ، كما أن عناصره مستمدة من البيئة المحلية التي تحيط بهم . وزنوج الكونجو ، الذين يُعتبرون في نظر الكثيرين من أشد الجماعات الأفريقية تخلفاً ، يتمتعون في حقيقة الأمر بحاسة جمالية مرهفة ودرجة عالية من القدرة على التذوق الفني وعلى الإبداع ، تتمثل في موسيقاهم وفي اهتمامهم بإقامة الطقوس والشعائر ذات الطابع المسرحي ، وبخاصة الطقوس التي تمثل الخروج للقنص ، والتي تمتزج فيها الحركات المعبرة مع الموسيقى في شكل دراما موسيقية ، تتتابع فيها الحركات في توازن مع تسارع تدريجي ومتزايد ينتهي بالإشادة بأفعال القانصين وتمجيدهم .

وهناك بعض دراسات حديثة تشير الى وجود رواة يقصون القصص والحكايات عند هذه الجماعات ، ويقومون

أثناء ذلك بأداء وتمثيل المواقف والمناظر الرئيسية في القصة أو الحكاية ، كما يقومون بأداء أدوار الشخصيات المختلفة التي تدور حولها القصة ، ويتركز اهتمام الجمهور ويتابع العرض في اهتمام وشغف واضحين ، ويركزون معظم اهتمامهم على التمثيل ، كما أنهم يشاركون في ترديد الأغاني والأناشيد . وهذا ـ كما تقول الأستاذة دينيز بولم Denise Paulme ـ هو المسرح في أحد أشكاله على الأقل . . (١٣) أو هو ما نسميه نحن هنا : (ما قبل المسرح) . . اذا نحن قبلنا الرأي القائل بأن المسرح ، بالمعنى المتعارف عليه ، نشأ نشأة إغريقية .

وليس ثمة ما يدعو الى الزعم بأن الفنون توجد أو تزدهر بين شعوب معينة بالذات دون غيرها ، أو أن التجوال والتنقل مثلاً يصرفان عن الابداع الفني بشكل عام ، كما أنه ليس ثمة ما يدعو أيضاً الى أن نقصر كلمة (فن) على الأعمال التي تنطبق عليها المعايير والمحكات الغربية واغفال أو تجاهل المعايير الخاصة بالشعوب والجماعات التي تنتمي الى ثقافات أخرى . وفن المسرح ، حسب أحد التعريفات هو فن المحاكاة والتقليد Mimesis، كما أنه فن الايحاء للآخرين بتصديق ما يرونه ويشاهدونه . ومن هذه الناحية ، يختلف فن المسرح عن الموسيقى التي قلما تحاول محاكاة الأصوات الحقيقية إلا في بعض الحالات الاستثنائية ، مثل تصوير أصوات إحدى المعارك أو ما إلى ذلك . وعلماء الأنثربولوجيا يعرفون قدرة الرجل البدائي على المحاكاة والتقليد والتمثيل . وجانب كبير من حياته ونشاطه ، وبخاصة الشعائر والطقوس والاحتفالات والأعياد المختلفة ، ليس إلا تقليداً أو محاكاةً لأحداث الحياة الواقعية كما يتصور هو نفسه حدوثها ، أو كما يرجو لها أن تحدث بما يتفق مع تحقيق مصالحه ورغباته واحتياجاته الشخصية أو مصالح الجماعة التي ينتمي اليها . فمحاكاة أو تقليد حركات الحيوان والانسان أثناء القنص هي تمثيل لما يحدث بالفعل ، كما أنه في الوقت ذاته إعداد نفسي للقيام بهذه المهمة حين يخرج الناس للقنص ومطاردة الحيوان وهكذا .

ويخضع الفن البدائي بوجه عام لمؤثرات دينية قوية ، شأنه في ذلك شأن الفن في أوربا في العصور الوسطى ، بل وشأنه في الحضارات القديمة العريقة على ما ذكرنا . وتؤلف الفنون من حيث هي أساليب ووسائل التواصل عند الانسان متصلاً واحداً تتداخل عناصره ومفرداته مثلما تتداخل وتتدرج ألوان الطيف بحيث يضم ذلك المتصل الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة والدراما والموسيقى والرقص والفنون التشكيلية المختلفة ، ويظهر ذلك بشكل واضح في التعبير الفني لدى الجماعات البدائية حيث تختلط هذه العناصر والمفردات بعضها مع بعض في كثير من الأحيان بحيث نجد (المشهد التمثيلي) الواحد يضم الى جانب عنصر الدراما الموسيقى والرقص والغناء وبعض الفنون التشكيلية التي تتمثل في الأقنعة المنحوتة من الخشب . وكثير من هذه المشاهد التمثيلية لها بُعْد شعائري واحتفالي ووظيفة سحرية وإجتماعية ، كما هي الحال في تلك المشاهد التي تمثل رحلة القنص أو الخروج الى الحرب أو استنزال المطر . ففي المشاهد الدرامية التي تمثل الخروج الى الحرب يمتزج الرقص الشعائري الذي يستخدم فيه الأسلحة وأدوات الحرب الحقيقية وصيحات الحرب وتمثيل كل التحركات التي يتوقع حدوثها أثناء المعركة من تقدم وتراجع وطعن وضرب وسقوط جرحى وموتى ، ويصاحب ذلك الغناء والانشاد وبعض المؤثرات الصوتية التي تساعد على خلق التأثر المطلوب مع مراعاة كل التفاصيل

---

(١٣)
Denise Paulme, Adornment and Nudity in Anthony Farge (ed), Primitive Art and Society, Oxford University Press 1973, p.11.

الدقيقة حتى يتم الايحاء بصدق هذه المشاهد المسرحية وتحدث تأثيرها المطلوب في الجمهور الذي يشاهدها وفي الأبطال المحاربين الذين سوف يتوجهون الى ساحة القتال للمشاركة الفعلية في الحرب ، وكثيراً ما يقوم بوضع هذه الأغاني والأناشيد مؤلفون موسيقيون متخصصون من أعضاء القبيلة بحيث تبدو هذه المشاهد في آخر الأمر أشبه بالأوبرا (البدائية)(١٤) ـ إن صحت هذه التسمية .

والعادة أن يرتدي (الممثلون) في هذه الحفلات الشعائرية الأقنعة والملابس والأزياء الخاصة التي تلائم المشاهد المسرحية التي يقدمونها ، وذلك يساعد بغير شك على الاندماج في الشخصيات التي يمثلونها ويؤدون أدوارها . وتؤلف الأقنعة عنصراً هاماً في معظم المشاهد التمثيلية والدراما الراقصة في كثير من المجتمعات البدائية وبخاصة لدى القبائل الأفريقية وذلك استكمالاً لجانب المحاكاة والتقليد . والمعروف أن الأقنعة كانت تستخدم في التمثيل عند الاغريق ، بل أن استخدامها أقدم من هذا بكثير . إذ كانت معروفة منذ العصر الحجري القديم المبكر كما يظهر من الكهوف القديمة مثل كهوف لاسكو Lascaux بجنوب فرنسا حيث تظهر في إحدى اللوحات الجدارية مجموعة من الراقصين الذين يجمعون بين الملامح والخصائص البشرية والحيوانية بحيث تبدو أنصاف أجسامهم في صورة إنسانية ، بينما يظهر النصف الآخر في هيئة أجسام بعض الحيوانات ولكنهم في كل الأحوال يحملون علامات ـ أو أقنعة ـ تشير الى الآلهة التي يؤدون لها هذه الرقصات والمشاهد . والمعتقد أن الآلهة ذاتها كانت تحل في هؤلاء الممثلين والراقصين . فالمسألة إذن ليست مجرد تقليد أو محاكاة وإنما هي تصل إلى حد التشكل بأشكال وصورة وهيئات تلك الآلهة أو الأرواح العليا . وهذا هو ما نجده حتى الآن في الدراما الراقصة عند الجماعات (البدائية) في أفريقيا واستراليا أو عند بعض قبائل الهنود الحمر . ويصاحب ذلك كله بعض المؤثرات الصوتية والحركية الأخرى بل كذلك إطلاق البخور في بعض الأحيان حتى يتحقق ذلك التشكل الذي يكاد يصل إلى التوحد مع تلك الآلهة أو الأرواح والقوى الاعجازية ـ كما أن مشاركة الجمهور نفسه وهم أعضاء الجماعة القبلية ذاتها ـ في الرقص وأداء بعض الشعائر والطقوس ـ تعتبر جزءاً أساسياً في ذلك الأداء(١٥) المسرحي على ما نجد في بعض الاتجاهات المسرحية الحديثة .

وهذه الحفلات الشعائرية وما تتضمنه من مشاهد تمثيلية ورقص تجعلها أشبه بالدراما الراقصة تعرض لجانب كبير جداً من مظاهر الحياة في المجتمع ، سواء أكانت هذه المظاهر هي تعاقب الفصول وتغيرها أو زراعة الأرض وحصد الثمار أو الانتقال من احدى مراحل الحياة الى مرحلة أخرى تالية ، مثل تكريس الصبيان وتنصيبهم أبطالاً محاربين ، أو الزواج أو الموت ، أو الاستعداد للإغارة أو الحرب ، أو الخروج للصيد والقنص ، أو إستنزال المطر (الاستسقاء) أو علاج المرضى ورد الشر والأذى والأوبئة عن المجتمع وغير ذلك . اي أن هذه الدراما الراقصة تدور حول موضوعات من صميم الحياة اليومية في تلك المجتمعات القبلية ، على الرغم من كل ما قد يحيط بها من طقوس ومراسيم وأساطير وغيبيات . وبقول آخر ، فإن هذه المشاهد التمثيلية الراقصة تدور حول (حبكة) متقنة وواضحة ، حتى وان لم يكن هناك نص مكتوب . كما أن الحركات والايماءات التي يتضمنها هذا الرقص الشعائري حركات مدروسة ويتم تنفيذها

---

(١٤) Ibid, pp. 12 — 21, William Fogg, In Search of Meaning in African Art in Antony Farge (ed), op. cit., pp. 155 — 6.

ويقول دينيز بولم ، في ذلك : انه في كثير من الأحيان تنتشر هذه الأغاني والأناشيد انتشارا واسعا بين الناس وتتعدى نطاق القبيلة ذاتها وتنتقل الى القبائل الأخرى المجاورة .

(١٥) Theatre, Art of, Encyc. Brit. op. cit., p. 218

بدقة ، ولها معنى محدود . ومن هذه الناحية ، فإنها تختلف اختلافاً جذرياً عن حركات الجسم التلقائية التي تصدر عن الانسان بشكل آلي عند سماعه الأصوات الرتيبة ذات الإيقاع الجميل المنتظم ، أو الحركات التي قد يأتي بها الانسان بطريقة عفوية للتعبير عن حالته النفسية والذهنية أو عن انفعالاته وأحاسيسه الوقتية الطارئة . ففي هذه الحالات الأخيرة ، لا يوجد « نص » ولا قصة أو حبكة ، ولا هدف معين ومحدد يهدف اليه عمداً ويحاول تحقيقه بهذه الحركات الراقصة .

وقد يؤلف الحوار جانباً هاماً في بعض هذه التمثيليات الشعائرية ، وان كان حواراً بسيطاً ويكاد يكون ساذجاً ، أو هكذا يبدو على الأقل ، للأشخاص الذين ينتمون الى ثقافات أخرى غريبة ذات مفاهيم وتصورات مختلفة . وكثيراً ما يتخذ هذا الحوار شكل (المونولوج) الطويل من جانب واحد ، لكي يتلقى الرد في شكل مونولوج آخر طويل من الجانب أو الطرف الآخر . أي أنه ليس حواراً بالمعنى الدقيق للكلمة ، كما أنه كثيراً ما لا يعكس خصائص الكلام أو الحديث العادي في الحياة اليومية ، وانما يُصاغ في شكل أقرب الى المناجاة ، وبخاصة حين يكون ذلك الحديث موجهاً الى أحد الأرواح أو الكائنات العليا الاعجازية التي تلعب دوراً هاماً في تلك التمثيليات أو الدراما الراقصة . فبعض القبائل الافريقية التي تعطي اهمية خاصة للقمر مثلاً وتنظر اليه بكثير من القداسة والرهبة ، تقوم بأداء نوع من الدراما المسرحية عند اكتمال البدر ، يغلب عليها الطابع الديني الذي يتمثل في عدد من الشعائر والابتهالات والرقص الشعائري الذي يعرف عندهم باسم (رقصة القمر) ، ولكنها تضم الى جانب ذلك بعض الحوار الذي يتخذ شكل خطاب درامي مثير يوجهه (الممثل) إلى إله القمر ويبتهل فيه إليه أن يسوق اليهم الخير الوفير والرزق العميم خلال الشهر حتى مجيء البدر التالي ، ثم يقدم بعض الأضحيات الى ذلك الإله الذي يتقمص أثناء هذه المسرحية الشعائرية جسد كبير رجال الدين . أي أن هذا الزعيم الديني هو الذي يقوم بدور إله القمر ، ويضع لذلك قناعاً على وجهه يرمز الى القمر الإله . ثم يقدم الممثل الذي يتولى توجيه ذلك الخطاب (مشروباً) الى (الإله) . . . ويبدأ بعدها الرقص الشعائري الذي تقوم به جماعتان من الراقصين ، تتألف كل منها من أربعة عشر راقصاً وراقصة ، وتمثل كل مجموعة منها إحدى حالتي القمر ، أي الزيادة أو النقصان[١٦] .

وثمة أمثلة كثيرة لا داعي لذكرها أو الاستشهاد بها هنا ، لأنها كلها تعكس نفس الملامح وتتضمن نفس العناصر من محاكاة أحداث الحياة اليومية ، الى الرقص الشعائري ، الى الحوار الذي هو أقرب الى الخطاب أو المناجاة ، إلى إرتداء الأزياء والأقنعة المناسبة ، الى مشاركة الجمهور في بعض مراحل المسرحية . واذا كانت هذه المسرحيات الشعائرية الراقصة لا ترقى الى مستوى المسرح الحديث فإنها تتضمن ، بغير شك ، معظم عناصره وتعكس كثيراً من مقوماته ، ولكن على مستوى أكثر تخلفاً وبدائية . ومن هذه الناحية يمكن اعتبارها صورة سابقة على صورة المسرح أو شكله ، كما عرفه الإغريق ، وكما نعرفه نحن الآن .

وارتباط هذه التمثيليات الشعائرية أو الدراما الراقصة بأحداث الحياة اليومية وتصورات الأهالي في تلك المجتمعات عن الكون وموقفهم من القوى الغيبية التي تسيطر على أقدارهم ، يعني في آخر الأمر توفُّر عنصر « المعقولية » في هذه التمثيليات ، رغم كل ما تزخر به من أرواح وآلهة وشياطين وممارسات سحرية . . لأن كل هذه (الغيبيات)

---

(١٦) انظر مادة : Arts of African Peoples in Encyc. Brit..

تؤلف جزءاً من واقعهم الثقافي . وحتى لو إفترضنا أن هذه التمثيليات الشعائرية لا تطمع في إقناع الناس بتصديق أحداثها أو ما يجري فيها من مواقف ، فانها تحرص على أن تكون الأحداث التي تعرضها هي من الأمور التي يمكن وقوعها أو حدوثها بالفعل ، أو التي يُرجى تحقيقها في الواقع ، كما هو الحال في رقصات الحرب أو الخروج للقنص أو استنزال المطر أو التمثيليات الشعائرية الراقصة التي تقدم لأرواح الأسلاف أو أحد الآلهة ، كما يحدث في رقصة القمر التي أشرنا اليها . فالعامل الأساسي في هذه (المعقولية) ليس هو الاتفاق الحرفي الدقيق مع حقائق الحياة الواقعية الملموسة المألوفة ، بقدر ما هو الاطراد والاتساق الداخلي للقصة ذاتها وعدم تعارضها مع النسق الفكري العام السائد في ذلك المجتمع المعين بالذات الذي تُقدم فيه التمثيلية ، خاصة وأن الجماعة القبلية ذاتها تشارك بالفعل في الأداء ولا تكتفي بالمشاهدة(١٧) .

وارتباط الموضوعات التي تعالجها هذه الدراما الراقصة ، بالحياة اليومية وأحداثها ، معناه في آخر الأمر أن هذه الموضوعات موضوعات تقليدية متوارثة لا تكاد تتغير في إطارها العام ، ليس فقط من سنة لأخرى ، ولكن أيضاً من جيل لآخر . فالتغيُّرات في المجتمع القبلي الافريقي تغيرات بطيئة ، أو هكذا كان الحال على الأقل قبل عهد غير بعيد ، أي قبل الاتصال بالمدنية الغربية الحديثة . وحتى بعد هذا الاتصال ، ظلت القيم القبلية القديمة بغير تغيير ، وظل الإطار الفكري والتصورات الذهنية عن الكون والعالم وعلاقة الانسان ببقية الكائنات والاعتقاد في الأرواح وعالم الغيبيات على ما كان عليه الى حد كبير ، وبخاصة في المناطق البعيدة عن المدن والمراكز الحضارية . كذلك فإن طريقة العرض ذاتها هي أيضاً طريقة تقليدية متوارثة ، ويعرفها كل أفراد الجماعة القبلية ، أي أنه ليس هناك (إخراج) مسرحي بالمعنى المعروف ، حيث يعبر كل (مخرج) عن نظرته الخاصة وتفسيره الخاص وقراءته الخاصة (للنص) . فليس هناك ممثلون محترفون ، أو مخرج متخصص بمعنى الكلمة . ولكن ، مع ذلك ، ورغم كل ما يقال عن توارث الموضوعات وأسلوب العرض ، فان العرض والأداء لا بد أن يتأثرا بالأوضاع والظروف والملابسات القائمة وقت العرض ذاته . إنما المهم هو أنه حتى بعد خضوع هذه المجتمعات القبلية للحكم الأوربي ، واختفاء كثير من مظاهر الثقافة التقليدية نتيجة للاحتكاك بالثقافة الغربية ، لا تزال هناك بعض الحفلات الشعائرية التي تمارس في كثير من المناطق الريفية والمنعزلة ، حيث تقام - على سبيل المثال - شعائر ومشاهد تمثيلية للاحتفال بالأعياد الدينية الموسمية التقليدية ، أو تشترك فيها الجماعة ككل ، وتقدم فيها عروض تعتمد على لون من الأداء القصصي الذي يحكي أفعال الزعماء وتصرفات رؤساء العشائر والأبطال السابقين عن طريق تقليد تلك الأفعال بأسلوب لا يخلو من السخرية والاستهانة بهم وبتصرفاتهم ، أي أن هذا العرض لا يقتصر على القص أو الحكي أو السرد القصصي البسيط ، وانما هو أداء تمثيلي أو مسرحي بالفعل ، يصاحبه في بعض الأحيان الرقص والغناء وترديد الأناشيد الساخرة التي يشترك في أدائها أعضاء الجماعة القبلية ، والتي تؤلف جزءاً أساسياً في هذه التمثيلية .

فليست كل الدراما الراقصة في إفريقيا إذن من النوع الجاد أو التراجيدي أو المأساوي ، وانما هناك كثير من

(١٧) عنصر المعقولية **Plausibility** من العناصر الهامة في فن المسرح والتمثيل بوجه عام . وترتبط المعقولية الى حد كبير ايضا بقدرة الممثل ذاته على جعل الجمهور (يصدق) ما يصدر عنه من أفعال او أقوال او حركات على خشبة المسرح . وان كان هناك بغير شك علاقة قوية بين التأثير الذي يتركه الممثل والافكار السابقة السائدة في المجتمع ، بحيث يمكن القول بأن تعاطف الجمهور وتجاوبه مع الممثل يصلح لأن يكون مقياسا لهذه المعقولية . وهذا معناه ضرورة وجود قدر من الواقعية في الأداء المسرحي بوجه عام دون التطرف او المبالغة في ذلك . وهذا هو ما نجده في (المسرح) البدائي .

العروض الكوميدية أو حتى الهزلية التي تتضمن كثيراً من عناصر النقد والسخرية والتهكم من الأوضاع القائمة في القبلية . فهنا نجد أن (المسرح) يؤدّي دوره كأداة للتعبير عن الرأي العام في المجتمع ، سواء فيما يتعلق بتصرفات شيوخ القبلية وزعمائها ، أو رأي الأهالي في السلطات الاستعمارية الحاكمة ، حين كانت أفريقيا ترزح تحت نير الاستعمار أو ممالأة الزعماء الوطنيين للقوى الاستعمارية ، وان كانت تتضمن في الوقت ذاته بعض المشاهد التي تهدف الى التسلية والترفيه والترويح . ويتم هذا العرض في الأغلب بطريقة لا تخلو من المبالغة والتهويل ، بقصد تضخيم المشاكل التي تعرض لها والمغالاة في اظهار نواحي الضعف في هؤلاء الرؤساء والزعماء والشيوخ والحكام ، والامعان في الاستهانة والسخرية منهم . وفي الوقت ذاته ، تتضمن هذه التمثيليات مشاهد تدور حول ممارسة بعض الطقوس والشعائر التطهيرية التي تهدف الى إزالة الشر والتخلص من الأذى وابعاده عن المجتمع ، حتى يظل المجتمع سليماً ومتماسكاً ، رغم تصرف الزعماء والحكام . ويرى بعض الكتاب أن هذا اللون من التمثيل الهزلي أقرب في طبيعته الى الملهاة المتصلة بعبادة الإله ساتورن Saturnalia في روما القديمة ، والتي تتميز بالمبالغة والإسراف في الرقص والغناء الى حد العربدة والخروج على كل القواعد المعمول بها في المجتمع . . بل ان بعض المشاهد التي يمارسها الافريقيون في تمثيلياتهم تقترب اقتراباً شديداً مما يعرف باسم (حفل المجانين Feast-of the Fools) الذي عرفته أوربا في القرون الوسطى حيث كانت تقدم بعض المشاهد التي تنعكس فيها الأوضاع والأعراف والتقاليد السائدة في المجتمع وتنقلب فيها الأمور المألوفة والعلاقات الراسخة رأساً على عقب بحيث يتولى الملوك مثلاً الإشراف على راحة خدمهم والقيام بخدمتهم بأنفسهم(١٨) . ففي مثل هذه المشاهد التمثيلية ، تسود روح الفكاهة والدعابة التي تصل الى حد السخرية من الرؤساء ، وهي وسيلة ناجعة ليس فقط للنقد وإبداء الرأي في صراحة دون خوف أو حرج ، وانما أيضاً لتهدئة الخواطر والتنفيس عن المشاعر والعواطف المكتومة المكبوتة.

فالدراما الراقصة ، بكل ما تحويه من مشاهد تمثيلية ورقص وغناء وحوار يدور حول موضوع معين يهدف الى تحقيق اهداف محددة ، تؤلف اذن جزءاً من الثقافة (القبلية) الأصيلة عند كثير من القبائل الافريقية ، ويدخلها كثير من العناصر الدينية والسحرية . ومن هنا ، كان إنكار بعض الأنثربولوجيين والرحالة والكتاب الذين درسوا الثقافة الافريقية ، معرفة هذه الشعوب بالمسرح حتى في أبسط صوره . وهذا الموقف له ما يماثله في الكتابات التي تناولت الطقوس والشعائر الدينية والسحرية واساليب التعبير عند الهنود الحمر ، فهي تكتفي في الأغلب بدراسة هذا النمط من النشاط على انه جزء من نسق المعتقدات ، وتغفل الجانب الدرامي الذي يمثل صوره مبسطة واولية لفن المسرح .

ولكن على الرغم من ان التعبير الدرامي في هذه المجتمعات (البدائية) مظهر ثقافي عام يشارك فيه جميع افراد الجماعة القبلية في اغلب الأحيان ، وعلى الرغم من عدم وجود ممثلين محترفين او مخرجين متخصصين ، على ما سبق ان ذكرنا في هذا المجال ، فقد ظهر نوع من المسرح (شبه الاحترافي)ـ ان صحت هذه التسمية ـ في عدد كبير من المجتمعات الافريقية ، وبخاصة في غرب القارة ، تحت ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية معينة ، وداخل نطاق (الجماعات السرية) التي كان يؤلفها في الأصل بعض الحرفيين والصناع اليدويين في تلك المجتمعات ، ثم اكتسبت بعد ذلك طابعا دينيا او شبه ديني الى جانب ممارستها بعض الأنشطة السياسية السرية . وكانت هذه الجماعات السرية

---

(١٨) Arts of African Peoples, op. cit., p. 253

تقدم عروضا تشبه في مضمونها ومادتها ما كانت تقدمه فرق الفن الاحترافي المعروفة باسم Commedia-dell'arte في عصر النهضة في اوربا . وكثير من العروض المسرحية التي كانت تقدمها هذه الجماعات السرية كان يسبقها اجراء تجارب (بروفات) اسبوعية حتى تظهر على مستوى لائق من الاتقان ، وكثيراً ما كانت هذه البروفات تستغرق عدة ساعات في كل مرة ، وتمتد الى فترات طويلة قد تصل الى بضع سنين قبل ان تُقدم (المسرحية) ذاتها الى الجماهير ، ثم تطوف بعد ذلك في الأقاليم والقرى كي يتمكن اكبر عدد من الناس مشاهدتها . وكما هو الحال في الدراما الراقصة العادية التي سبقت الاشارة اليها ، فان هذه العروض المسرحية كانت تتضمن الى جانب المشاهد التمثيلية : الرقص والغناء والموسيقى . وكثيرا ما كان الراقصون و (الممثلون) يرتدون الاقنعة على وجوههم لاخفاء ملامحهم وشخصياتهم الحقيقية ، وذلك في المواقف التي تعرض بالسخرية والتهكم والنقد للزعماء وشيوخ القبائل ، وبوجه اخص لرجال الادارة الاوروبية ايام الاستعمار .

فهذه اذن عروض كان لها مضمون سياسي واجتماعي هادف . ولكن بعض هذه العروض كان يدور حول الأساطير والتراث القبلي القديم ، وفيها كانت تظهر الأرواح الكبرى ـ مثل روح اله الخصوبة ـ التي تتقمص اجساد هؤلاء (الممثلين) الراقصين الذين كانوا يأتون بحركات وايماءات واشارات معينة ومدروسة ، ويدور بينهم حوار يعتقدون انه خليق بأن يصدر عن تلك الأرواح العليا حتى تؤدي وظيفتها في المجتمع .

ولكن ، كثيراً ما يخرج هذا المسرح (شبه الحرفي) الذي بدأته في الأصل الجماعات السرية ، عن نطاق النقد السياسي وموضوعات التراث ، فيتطرق الى معالجة بعض قضايا الحياة الاجتماعية بعامة ، والحياة العائلية بخاصة . فلا تزال الروابط العائلية هي النواة الأساسية التي يقوم عليها البناء الاجتماعي رغم كل التغيرات التي طرأت على افريقيا نتيجة للاحتكاك بالحضارة الغربية ودخول قيم وانماط سلوكية جديدة وغريبة . وتتم معالجة هذه القضايا ايضا بعرضها في اسلوب ساخر وقالب هزلي يثير الضحك والاستهزاء ، كما هي الحال مثلا حين تعرض هذه المسرحيات لبعض انماط معينة بالذات من السلوك الذي يرفضه المجتمع ككل ، مثل تسلط المرأة ، او خيانة الزوجات ، او لبعض دقائق وتفاصيل الحياة السرية لبعض الزعماء ، وبوجه اخص رجال الدين والعرافين ومن اليهم ممن يفترض فيهم التمسك بالقيم الاخلاقية والاجتماعية . بل ان بعض هذه المسرحيات الساخرة تعرض بالنقد لبعض الحركات الاصلاحية ، وبالذات حركات الاصلاح الديني .

وللافريقيين وسائلهم واساليبهم الخاصة لمعرفة اسرار الاخرين وخبايا حياتهم ، والحصول على المعلومات المؤكدة التي يستخدمونها في صياغة هذه المسرحيات اللاذعة التي تعرض بشخصيات معينة وبانماط سلوكية تتعارض مع التقاليد ، وفي كل هذه العروض ، يشارك الجمهور ايضا في اداء بعض الادوار وفي بعض المشاهد التي تتطلب اعدادا كبيرة من الناس ، وذلك بطبيعة الحال ، الى جانب التجاوب الذي يصدر عنهم ازاء ما يقدم لهم والذي يتخذ شكل الاستحسان والقبول ، او الرفض والاستهجان والانكار ! . .

ويعتبر هذا اللون من التمثيل اكثر الوان الفن المسرحي تقدما وارتقاء في افريقيا . . فهناك موضوع او قصة او (حبكة) تدور حولها الاحداث في تسلسل وترابط ، كما ان القصة مستمدة من نفس البيئة ومن نفس الاوضاع القائمة بالفعل في المجتمع ، مما يعني ارتباط (المسرح) بقضايا المجتمع ومشاكله . ثم هناك الاعداد والتدريب والمران الطويل

الذي يتطلبه مثل هذا العمل (المسرحي) قبل عرضه على الجمهور . وهي كلها عناصر اساسية في المسرح ، وان كانت بطبيعة الحال اقل تطورا ونضوجا منها في المسرح الحديث في المجتمعات الغربية .

وقد يكون هذا (المسرح) قد احرز كثيرا من النجاح في افريقيا الى جانب العروض الاخرى شبه المسرحية والتي تصطبغ كما رأينا بصبغة دينية واضحة . ولكن كل هذا النجاح لا يرقى بالمسرح الافريقي او المسرح في المجتمعات (البدائية) بوجه عام الى مستوى المسرح الغربي ، وان كانت له خصائصه ومقوماته وطابعه الخاص المميز . وقد كان يمكن لهذا المسرح ان يحقق مزيدا من النجاح والتقدم والتطور ، ولكن الواقع انه تراجع وانكمش امام التغلغل الثقافي الاوروبي مع بداية هذا القرن . ثم ساعد على هذا التدهور انتشار السينما في المناطق الحضرية التي تجذب اليها كثيرا من السكان ، وما ترتب على ذلك من ضعف الاحساس بالانتماء القبلي والتماسك الاجتماعي التقليدي الذي كان يقوم بين اعضاء الجماعة القبلية المحلية ، وكان يعبر عن نفسه اثناء الاحتفالات الموسيقية والدينية والاجتماعية التقليدية في شكل الدراما الراقصة التي تعرض لكثير من مظاهر الحياة المتصلة بالمناسبة التي تقام من اجلها تلك الاحتفالات . وبذلك يكون لهذه الدراما الراقصة وظيفة اجتماعية محددة ، كما يشارك فيها اعضاء المجتمع لأنها من خلق وابداع المجتمع نفسه . ولم تندثر هذه الدراما الراقصة تماما ، وان كانت تراجعت في المناطق الحضرية . . ولكن ، ظهر الى جانبها اشكال جديدة من الأداء المسرحي مستمدة من التراث الثقافي القومي القديم بعد اخضاعه للمعالجة الفنية الحديثة ، اي دخل فيه عنصر « الصنعة » ، الى جانب اقتباس كثير من المسرحيات الغربية بعد تحويرها وتعديلها بحيث تتلاءم مع الأوضاع الثقافية والاجتماعية المحلية . . او حتى ترجمة الأعمال المسرحية الغربية الى اللغات الافريقية الكبرى ، وهي مسرحيات تقدمها فرق من الممثلين المحترفين . ولكن هذا تطور حديث يخرج على اية حال عن نطاق هذه الدراسة[١٩] .

●●●

(١٩) والملاحظ على العموم ان اتجاهات التجديد والتحديث ـ او العصرنة ـ في المجتمعات القبلية في افريقيا بعد الاستقلال ادت الى ظهور تغيرات كبيرة في فن المسرح باعتباره اداة للتعبير ليس فقط عن الاوضاع الجديدة ، وانما ايضا عن برامج الحكومات وفلسفاتها السياسية . وبذلك اصبح اداة للدعاية الى جانب تسجيله للأحداث المستجدة . وهكذا ، نشأت علاقة جديدة بين المسرح من حيث هو احد اشكال الفن ، والمسرح من حيث هو قناة لتوصيل فكر الحكومة . وهذا جمع جديد بين الفن والسياسة ، أضفى على المسرح صبغة رسمية لم تكن له من قبل .

وربما كان خير مثال يمكن الاستشهاد به هنا هو المسرح في مالي ، كما يظهر في دراسة طريفة قام بها (نيكولاس هوبكنز) ونشر حولها مقالا قصيرا بعنوان :

Nicolas S. Hopkins, Persuasion and Satire in Malian Theatre, Africa Vol. 42, no. 3, 1972, pp. 217 — 27

وهذه دراسة تقوم على ملاحظات الباحث الشخصية عن المسرح في احدى المدن الاقليمية الصغيرة في مالي ، وهي مدينة كيتا Kita ، التي كان عدد سكانها لا يتجاوز ثمانية آلاف نسمة عام ١٩٦٥ .

وقد أظهرت دراسة (هوبكنز) ان لغة المسرح الجديد هي مزيج من لغة التوعية والارشاد القومي الحكومي واللغة الساخرة المليئة بالتهكم ، والتي تعبر عن الاتجاه القديم الذي يميل اليه الاهالي . ولذا كانت اهم مشكلة واجهت المسرح الجديد في مالي بعد الاستقلال هي الطريقة التي يمكن بها التوفيق بين الأهداف الدعائية للحكومة والميل الى المبالغة والمغالاة في اظهار العيوب والسخرية منها في شكل مواقف كوميدية او حتى هزلية . وقد ظهر نتيجة لذلك ، مسرح آخر شبه رسمي الى جانب المسرح القديم التقليدي ، الذي يقوم بالتمثيل فيه اشخاص من الهواة غير المحترفين ، ويتناول موضوعات حساسة بأسلوب يثير السخرية من بعض الشخصيات او الأمور التي يعرض لها ، او ليبين التناقض بين السلوك المثالي والسلوك الواقعي عند بعض هذه الشخصيات ، مثل شخصية المحارب الجبان ، أو رجل الدين الفاسد . ولا يزال هذا المسرح يجمع بين الأداء الدرامي والموسيقى والرقص كما كان عليه الأمر دائما . ولكن الملاحظ على العموم ، انه حتى في الحالات التي يتناول فيها المسرح الجديد موضوعات تقليدية ، فانه يعالج هذه الموضوعات بالاشارة الى الأوضاع الحالية ويشبهها الى شخصيات معاصرة لم تكن تظهر في المسرح القديم ، لعدم وجودها اصلا ، مثل الكتبة والأطباء بدلا من الصيادين ورؤساء القرى .

وعلى أية حال ، فان الجديد حقا هو قيام تلك الفرق التمثيلية شبه الرسمية ، التي تقدم عروضها بانتظام ، وتختلف من هذه الناحية عن فرق (الهواة) التي أشرنا اليها ، والتي تتولى عملية التلقين والارشاد والتوجيه بايعاز من الحكومة . وهي مسألة لم يكن لها وجود من قبل .

والذي نريد ان نخلص اليه هنا هو ان فن المسرح من حيث هو شكل من اشكال التعبير عن المشاعر والاحاسيس الانسانية وعن افكار البشرية وآرائهم حول انفسهم وعن الآخرين وعن الكون من خلال الكلمة والحركة - (مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة التي تتضمن ليس فقط فنون العرض المسرحي من اخراج واضاءة ومناظر وما اليها ، بل وايضا بعض الفنون الأخرى المستقلة كالرقص والغناء والموسيقى حين يقتضي الامر ذلك) - هذا الفن المسرحي بهذا المعنى يوجد بشكل او بآخر لدى كل الشعوب المعروفة ، ويستوي في ذلك الشعوب ذات الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الاغريقية ، والشعوب والمجتمعات التي اصطلح على تسميتها بالمجتمعات البدائية لأنها لم تصل الى درجة معينة من التطور الاجتماعي والتقدم الثقافي . فالتمثيل او فن المسرح ظاهرة انسانية عامة توجد في كل المجتمعات الانسانية بشكل يتفق مع ثقافة كل مجتمع منها ونظرته الى الحياة والى نفسه ، وتصوره للعالم ولمشكلاته .. كما انه يعبر عن افكاره وآماله وآلامه وتطلعاته وقيمه ومعتقداته الخاصة .

ومن هذه الناحية ، فان دراسة المسرح / الظاهرة ، في اي مجتمع من المجتمعات ، يمكن أن تعطينا صورة واضحة ، الى حد كبير جدا ، عن نظم ذلك المجتمع وثقافته ، فالمسرح يتفاعل مع بقية مكونات البناء الاجتماعي والثقافي باعتباره جزءا من ذلك البناء ، واداة للتعبير عن الأجزاء الأخرى . ويظهر ذلك بجلاء في المجتمعات الأكثر بساطة ، التي لم تبلغ بعد مرحلة التخصص ، التي تجمع بين ضيق النظرة وعمقها .

د . أحمد أبو زيد

***

البدايات الأولى للمسرح المعاصر في اليمن

عبدالعزيز المقالح

تحاول هذه الدراسة أن تقدم تعريفا ببدايات التجربة المسرحية في اليمن بشطريه وتجدر الاشارة منذ البداية إلى أن وجود سلطتين حاكمتين في اليمن الواحد لايؤثر إطلاقا على وحدة الشعب ولا يؤثر كذلك على وضعية الآداب والفنون في هذه البلاد . وربما ساعد وجود اتحاد موحد للأدباء والكتاب اليمنيين على توحيد مناخ التطور في مجال الأنواع الأدبية في الشطرين . وإذا كان الاحساس المبكر بالوعد المسرحي قد سبق في الشطر الجنوبي فإن تمثل هذا الوعي في الانجازات القليلة التي تحققت حتى الآن في الشطرين لم يظهر سوى في سنوات ما بعد ثورتي سبتمبر واكتوبر ٧٢ - ١٩٦٣م .

كما تجدر الاشارة هنا إلى دور الكاتب المسرحي اليمني الكبير الأستاذ علي أحمد باكثير الذي مكنت له ظروف دراسته في القاهرة واستيطانه لمصر من الخروج عن دائرة المحلية وتفادي الخضوع للمؤثرات البطيئة ولا بد أن الحديث عن أعماله الرائدة وسط الحديث عن البدايات التي خضعت للتطور البطيء والمؤثرات البعيدة سوف ينسب إلى تلك الأعمال الرائدة ولن يعطي البدايات أو المحاولات المحلية حقها من التقدير والاهتمام . وهذا لايعني استبعاد مسرح باكثير من هذه الدراسة فسوف نفرد له مكانا خاصا في نهايتها . وقبل الدخول في تفاصيل هذا التعريف يقتضي التقصي العلمي الاشارة إلى علاقة اليمن القديم بفن المسرح ليس من منطلق الافتراض وحده وإنما من منطلق الاعتماد على ما تتركه في النفس وما توحي به إلى العقل الشواهد الأثرية الباقية على وجه الرمال .

١ـ إشارات تاريخية : هل عرف اليمن القديم المسرح ؟[1]

الحضارة الانسانية بأبعادها العلمية والثقافية تراث مشترك بين البشر جميعا وأي تقدم يحققه شعب ما على الأرض يعد تقدما لغيره من الشعوب . لكن هذا

(١) د . عبد العزيز المقالح : قراءة في أدب اليمن المعاصر . ص١٤٣

الشعور الانساني الرفيع ما لم يتحول إلى شعور حضاري مبدع . وإلى اقتداء خلاق فإنه قد يؤدي إلى إحساس بالكزموبوليتانية - إذا صح الوصف - وإلى شعور بالاكتفاء بما حققه الآخرون سواء في مجالات الصناعة أو الفنون .

ومنذ فجر التاريخ حتى اليوم شهدت الأرض دورات حضارية تحل من العصر كانت الدورة منها تنهض ثم تختفي مخلفة وراءها عددا من الشعوب في حالة عجز واكتفاء بما حققته في الماضي أو بما يحققه غيرها في الحاضر وبعض هذه الشعوب - في العصر الحديث - يقف مبهورا أمام الطائرة والصاروخ تماما مع أنه قد عاش تجارب عديدة في تاريخ القديم مع الكتاب والمسرح .

ومن هنا تأتي أهمية الاسترجاع التاريخي لبعض القضايا ، واسترجاع مثل هذه القضايا بين حين وآخر قد يكون صادرا عن الاحساس المريض بالتعالي أو الاحساس المريض بمركب النقص وما قد يجره من التعويض والهروب من الواقع المخزي إلى ماض مثالي حالم حقق فيه الأسلاف الراحلون منذ مئات السنين ما عجز عن تحقيق مثله الاحفاد المعاصرون .

وحين حاولت خوض غمار هذا الموضوع الشائك وهو البحث عن مسرح يمني قديم لم أكن واقعا تحت شعور مرضي من أي نوع ولم أكن أهرب من الواقع المجدب إلى أوراق الكتب الخضراء لكن الهدف العلمي المجرد من الغرض والهوى كان غرضي الأول والأخير .

ولأنني شغلت نفسي بأكثر مما تستطيع من دراسات جامعية ومسؤوليات أدبية أخرى فقد توقف البحث عن المسرح اليمني القديم عند نقطة لم أتمكن من تجاوزها بعد وهأنذا أقدمه في صفحاته الأولى على أمل أن يشاركني بعض الزملاء من المهتمين بقضايا الثقافة في بلادنا فقد يقودنا البحث يوما إلى نتائج مهمة للغاية .

ومن شأن هذه النتائج أن تساعد شعبنا على تجاوز مسافة التخلف بينه وبين غيره من الشعوب في مجال الفنون والآداب ومن شأنه كذلك أن تدفعه الى الشعور بالمسؤولية إزاء قضايا كثيرة يطرحها العصر في مقدمتها قضايا الفكر والثقافة بمعناها الواسع الشامل .

وما تزال ترن في سمعي وفي وجداني - وأنا أكتب هذه السطور - آخر كلمات سمعتها منذ سنوات عن يمننا القديم من أستاذنا الدكتور/ عبد الحميد يونس الذي كان يحاضر عن (الثقافة الشعبية وخطوط الطول والعرض) وقد عرج في محاضرته على اليمن السعيد وخصه بكلمات طيبة كانت من أحلى ماسمعت وذلك في مجال حديثه عن التراكم الثقافي والكمون الثقافي فالدكتور يونس يرى أن حضارة اليمن القديم لم تندثر وإن كانت قد توقفت مع انهيار السد إنها في رأيه حية وعائشة في وجدان اليمنيين حتى بعد أن حولتهم عصور التخلف والانحطاط إلى بدو رحل وفي رأي الدكتور/ يونس أيضا أن البدوي واليماني قد حمل حضارته بعد أن تحولت إلى سلوك يحمله معه إلى شمالي الجزيرة وإلى جنوبيها . ويبقى هذا السلوك الحضاري دليلا على عظمة الحضارة اليمنية الكامنة في نفسية إنسان اليمن . . الخ .

وكما أن المسرح - كما سنثبت ذلك - قد كان رافدا من روافد الثقافة اليمنية القديمة الكامنة في وجدان الشعب اليمني فإن البحث عنه في ثنايا الزمن واجب ينبغي أن يقوم به القادرون من المثقفين اليمنيين .

وقد كان ظهور المسرح أول ما ظهر نشأ كما يقول أساتذته ومؤرخوه مرتبطا بالدين وبالطقوس التي تقام أثناء ممارسة العبادة . وكما نشأ المسرح في أحضان الدين فقد مات كذلك في أحضان الدين .

وبلادنا قد عرفت كل الأديان الوثنية والسماوية ابتداء من عبادة الحجارة والأشجار والمطر والحيوانات إلى عبادة الشمس والقمر والزهرة ونجوم أخرى حتى اهتدت إلى عبادة الله عن طريق موسى وعيسى وأخيرا محمد ـ عليهم السلام ـ .

ومن يقرأ ما كتبه محمد توفيق في كتابه (جوف اليمن) .

وما كتبه غيره عن الحياة الدينية وعن دور العبادة وطقوس التعبد للشمس صباحا ومساء لاينكر إمكان أن اليمن قد كونت من هذه الثقافات خلفية كافية لاقامة المسرح ، ومهدت بها للحياة الفكرية والأدبية التي عكست النشاط الحضاري المعروف لليمن القديم .

المسرح والحضارة :

المسرح وليد مستوى معين من الحضارة ، وقد عرفت اليمن في العصر القديم حضارة إنسانية شكلت واحدة من أقدم حضارات الشرق الأدنى في بابل ـ وآشور ـ وفي فينيقيا ومصر واليونان واليمن . ولأسباب وعوامل عديدة ـ ليس هذا مكان شرحها ـ اندثرت كل هذه الحضارات وبقي من آثارها المادية والمعنوية ما يجعل نسيانها أمرا مستحيلا وكان الأدب بأنواعه المختلفة من شعر وحكاية وأسطورة ومسرح وملحمة كان أبرز تلك الآثار المعنوية . وإذا كانت الحضارة اليونانية قد خرجت بنصيب الأسد في هذا المجال فإن بقية الحضارات لم تكن صفر اليدين من الأدب بأنواعه ، ففي بابل وآشور كما في مصر وفينيقيا قدر غير قليل من الآثار الخالدة من الآثار المادية كالمسارح ما يثبت أنها كانت أماكن للتمثيل وإن كان العثور على نصوص مسرحية في بعض الحضارات ليس بالقدر الكافي أو الثابت حتى الآن .

في الحضارة اليمنية القديمة :ـ

ويبقى هذا الجانب في الحضارة اليمنية النائمة تحت التراب موضوع تساؤلات وافتراضات عديدة وأسباب كثيرة في مقدمتها وأهمها أن هذه الحضارة ما تزال بعيدة عن التنقيب والكشف وما عرف العالم عنها حتى اليوم ليس إلا القليل مما كان على السطح ومما لم تعبث به الأزمان والحروب .

والقليل الذي تم العثور عليه خلسة أو بما يشبه المعجزات يجعل الكثيرين من العلماء والمشتغلين بالدراسات الانسانية يقفون مبهورين خاشعين كأنهم في حضرة أولى الحضارات وأرقاها ، يقول اسرائيل ولفنسون : (تعد بلاد العرب الجنوبية أقدم مراكز الحضارة عند الأمم السامية ، إذ كان موقع بلاد اليمن الجغرافي من أهم الأسباب التي أدت إلى نشوء الحضارة في ربوعها قبل أن يظهر بها أثر في المناطق الشمالية من جزيرة العرب .

وفي الواقع لم يكن من السهل نشوء حضارات في الأصقاع الشمالية من جزيرة العرب لأن معظمها إنما هو صحراوات شاسعة وقفاف وفلوات مجدبة ، لاتنبت زرعا ولا تنتج ثمرا فليس فيها ما يرغب في الاستيطان بها ، ولا يساعد على إنشاء القرى والمدن لأن ذلك من خصائص الأرض الخصبة والأديم الأخضر البهيج .

وتعد بلاد اليمن ذات الهضبات الكثيرة والجبال الشاهقة والسهول الفسيحة من أخصب بلاد الله على الأرض حيث تكثر فيها الينابيع الفياضة والآبار المتشعبة في الأودية والسهول فهي دائما تهتز وتربو ، وتنبت مختلف الأنواع من الزرع وتنتج من الثمرات والغلال ما اشتهر أمره وذاع صيته في مختلف الأقطار من قديم الزمان . وكان لكثرة أنواع المظاهر الطبيعية بهذه الأرض أن أثر في اتساع العقل عند شعوب العرب باليمن منذ زمن بعيد .

فهناك نرى الجبال الشاهقة والوديان السحيقة ونرى المضايق والمنعطفات والمنحدرات وهناك عند الشواطيء والسواحل نجد السهول الفسيحة ذات المنخفضات والمرتفعات ونجد الخصب اليانع يموج بالخضرة الناضرة ونجد الأرض الموات تتطلب الأيدي العاملة والعناية الساهرة فتنتج الغلات الوافرة والثمار الدانية .

هذه المظاهر الطبيعية الساحرة قد هزت نفوس تلك الشعوب وحركت عقولها وأفسحت المجال أمام خيالها فأنتجت آثارا أدبية يانعة وإن أمة هذا شأنها لا بد أن يكون بينها وبين الأمم الأخرى القريبة منها والبعيدة اتصال وثيق وعلاقة متينة بحكم الحاجة الشديدة التي تبادل المنافع المادية والأدبية ولابد أن يكون بينها وبين تلك الأمم من الحوادث الجسيمة والأخبار العظيمة ما يتبادله المؤرخون بالرواية والتدوين .

ولكن ما يؤسف له جدالأسف ان جل هذه الأخبار إن لم نقل كلها قد ضاع بين طيات الأزمان المتطاولة التي تفصل بيننا وبينهم فلم نظفر بما يحدثنا عن تاريخهم وآدابهم ولغاتهم إلا بالنزر اليسير) .

وما من شك قد خالج أيا من المؤرخين في أن هناك على أرض اليمن قد نشأت واحدة من أقدم حضارات الدنيا (حضارة حياة بأوسع ما في الحياة من معاني العمران والخصب والارتياد) ولكن السؤال الذي ظل يحير عقول هؤلاء المؤرخين هو : أين الآثار الثقافية لهذه الحضارة؟

وإذا كان ويلفنسون يعتقد ـ وهو على حق ـ أن بلدا يصل إلى هذا المستوى من التقدم الحضاري ويكون له هذا القدر من التنوع الطبيعي ، وكل هذا التاريخ الحافل لايمكن أن يكون صامتا فلا تزدهر على ربوعه الآداب والفنون ، اذا كان ذلك هو اعتقاد ويلفنسون فإننا نضيف إلى قوله ذاك ، ولا بد أن يكون للمسرح فيه ـ والمسرح وليد الاستقرار والمدنية ـ مكان بارز وآثار غير محدودة . وما بقي من الآثار المادية للحضارة اليمنية القديمة يثبت أنها لم تكن حضارة مقصورة على التقدم المادي وحده بحيث لاترافقها نهضة أدبية في الشعر والمسرح تتوازى مع ذلك التقدم المادي الهائل .

ومن هنا فإنني ـ لكي أثبت وجود المسرح اليمني القديم ـ لا أتحفظ ولا أجد مبررا بشأن طرح وجهة النظر التالية عن وجود أدب عربي يمني قديم كان المسرح والملحمة نوعين من روافده الكثيرة . وكان ذلك الأدب مماثلا في قوته للتطور الصناعي والزراعي والسياسي الذي بلغته اليمن في عصورها القديمة . ولكي تستند وجهة النظر هذه إلى دعائم علمية صحيحة أضع بين يدي القارىء الدليلين التاليين .

أولا : ان حضارة اليمن لابد أن تكون حضارة متكاملة الجوانب شأن كل الحضارات التي عرفتها البشرية وبصفة خاصة حضارات الشرق الأدنى . المصرية والبابلية والاغريقية .

ثانيا : وجود أدلة مادية كثيرة تثبت أن المسرح قد وجد في اليمن كما وجد في أثينا وروما وأن شعرا ملحميا على غرار الالياذة قد وجد هناك أيضا .

والدليل الأول الخاص بتكامل الحضارات لايحتاج إلى اثبات . فقد أصبح من الحقائق المسلم بها بداهة لان الحضارات الخرساء لم تظهر بعد . فأصغر كوخ - في العالم - كان بناؤه يستغرق من الكلمات أضعاف ما يستغرقه من الماء والطين والأحجار .

أما الدليل الثاني فيستند إلى رأيين : أحدهما للأستاذ العالم الباحث أحمد زكي ، من شيوخ العروبة والعربية في مصر ، والرأي الثاني لكوكبة من المؤرخين وعلماء الآثار المعاصرين . وقد ورد الرأي الأول للأستاذ أحمد زكي في ثنايا حديث له عن فقر العرب إلى الأدب التمثيلي ، وذلك في مقدمته المسرحية « الست هدى » لأمير الشعراء أحمد شوقي وقد أرجع الأستاذ زكي تخلف العرب المسرحي إلى السبب المتعارف عليه وهو عدم الاستقرار في حياة العربي القائمة على الترحال والتنقل من مكان إلى مكان في صحبة خيمته وناقته (وأن المسرح لايستقر الا حيث المدنيات وتتأقلم الحضارات وترسخ عوامل الرقي الصناعي والتجاري والزراعي والعملي) .

ولهذا لاينكر الأستاذ زكي وجود المسرح عند عرب اليمن حيث الاستقرار والمدنية وقد طلع الأدباء العرب في ذلك الوقت من الثلاثينات بهذا النبأ العظيم . حيث يقول : (ولهذا كان غير غريب أن تدلنا الكشوف في أرض القحطانيين - من ديار سبأ وحمير - حيث الحضارة منتشرة - على مسرح مطمور بجوار سد مأرب ، فيقينا وجد المسرح في بلاد العرب السعيدة « اليمن » حيث كانت قريرة الحضارة ذات مدنية راسخة ، وحرف وصناعات أسكنت السكان وألفتهم ، فلما جاء سيل « العرم » وذهب بحضارتهم وأغرق ديارهم نزحوا الى الشمال مرتحلين فأصبحت حالهم كحال باقي العرب ظعن ، وإقامة وحل وارتحال) .

واذا كانت الكشوف المستعجلة قد أكدت وجود المسرح المادي في اليمن فإن الكشوف المتأنية القادمة سوف تؤدي - دون ريب - إلى معرفة ألوان من أدب المسرح والعثور على نصوص أدبية أخرى تماثل تلك الآثار الأدبية المثبتة في العهد « القديم » وهي من أصول يمنية كسفر أيوب الذي (يرى بعض المؤرخين أنه قد كتب في بلاد العرب اليمنيين في القرن العشرين قبل الميلاد ، وكان منظوما شعرا كما نظمت الالياذة ثم ترجمه اليهود إلى العبرية نثرا وأدخلوه ضمن أشعارهم المقدسة ، ثم ضاع الأصل العربي كما ضاع أصل كليلة ودمنة « الفارسي » ويستدلون على ذلك بكثرة الأسماء التي كانت مألوفة في أيام الجاهليين والتي نلمس فيها رهبة الصحراء وجلالها) .

والمؤرخون الذين يشير إليهم الباحث والذين يرون أن سفر أيوب عربي الأصل هم - كما جاء في تاريخ العرب قبل الاسلام للدكتور جواد علي - ابن أزرا وهو عالم يهودي من رجال القرن الثامن عشر وقد سبقه في ذلك جماعة من الباحثين الذين وجدوا في الكلمات والتعابير العربية ما دفعهم إلى القول أن تلك الأشعار مترجمة لأصل عربي أمثال « مونتجمري »

ومن القائلين بهذا الرأي والمتحمسين في الدفاع عنه المستشرق مرجليوث ، وقد عالج هذا الموضوع بطريقة المقابلات اللغوية . ودراسة الأسماء الواردة في تلك الأشعار . وممن يرى هذا الرأي كذلك PFEFFER F.FOSTER من العلماء الأمريكيين .

إن شعبنا له من الأشعار المنظومة ما يرجع تاريخها الى ما قبل عشرين قرنا قبل الميلاد ، أي إلى ما قبل ظهور « يوربيس » و « اسخيلوس » و « اريستوفان » بخمسة عشر قرنا فيما يرجحه ثقاة المؤرخين ، إن شعبا في هذا المستوى لا بد أن يكون له مسرح ومسرح على درجة كبيرة من التطور . .

٢ـ اليمن المعاصر .. وبدايات المسرح .

لم يظهر الاهتمام النسبي بالمسرح في اليمن بشطريه ـ كما ذكرنا سابقا ـ الا بعد قيام ثورتي سبتمبر ١٩٦٢م واكتوبر ١٩٦٣م والارهاصات التي سبقت هذا التاريخ والتي يرجع تاريخ أولياتها في الشطر الجنوبي من اليمن إلى أوائل هذا القرن لاتعدو ـ كونها لونا من الأشواق الباهتة والحنين الغامض إلى فن لم تحدد معانيه ولم تظهر حاجة الناس إليه ـ إن كانت قد ظهرت ـ إلا في وقت متأخر .

وفي الدراسة الفريدة أو الوحيدة في مجالها « سبعون عاما من المسرح في اليمن » يشير الأستاذ/ سعيد عولقي إلى أن « قصة ظهور المسرح في اليمن بدأت في عام ١٩٠٤م على يد فرقة تمثيلية هندية قدمت إلى عدن برئاسة شخص يدعى (جلت شاه) مصطحبة معها عددا من الموسيقيين والممثلين وكذلك عددا كبيرا من الحيوانات الأليفة والطيور كالطاووس والحمام والعصافير المغردة الملونة »(٢) .

هل نستطيع أن نجعل من انتقال فرقة تمثيلية هندية من « نيودلهي » أو « مدراس » إلى عدن لكي تعرض أعمالها المسرحية على الجالية الهندية المقيمة في غير وطنها هل نستطيع أن نجعل من تلك الزيارة بداية يؤرخ بها لظهور بدايات المسرح في اليمن؟ الاجابة بالنفي هي الأقرب إلى الصواب بالرغم من الحيثيات الكثيرة التي يوردها الأستاذ سعيد العولقي بعد ذلك ومنها العلاقات الوطيدة التي كانت تربط بين عدن والهند الرازحتين يومئذ تحت الاحتلال والخاضعتين لأنظمة وقوانين استعمارية متشابهة .

وبالرغم من أن العملة في عدن كانت الروبية الهندية فان اللغة في البلدين مختلفة والثقافة مختلفة ، وما كان وجود الفرق المسرحية الهندية في عدن ليخلق وعيا حقيقيا بهذا النوع من الفن فضلا عن خلق بدايات مسرحية تتأثر وتستقطب لهذا الفن روادا ومحبين .

قد يكون قدوم تلك الفرق المسرحية الفنية من الهند الى عدن لتقديم عروضها ، أقول قد تكون ـ على حد تعبير الكاتب ـ بمثابة مطلب ملح من قبل الجالية الهندية لكونه ـ على حد تعبيره ايضا ـ يلبي احتياجاتها الروحية أو على الأقل يسري عنها ويقدم لها ألوانا من الفنون لم تكن ظروف تلك الأيام تسمح بأدائها . . . فأي احتياجات روحية تلبيها عروض مسرحية زائرة وبخاصة جالية اجنبية ؟ ربما حفزت الشباب المثقف من أبناء البلاد ـ وهذا حق ـ إلى بداية الحديث ـ مجرد الحديث به عن هذا اللون من ألوان الفنون الأدبية قبل ان تبدأ مرحلة التفكير في إمكان محاكاته أو اقتباس أساليبه ونقلها إلى جمهور مختلف في ذوقه وثقافته ونوع تربيته .

وتحت عنوان نشأة المسرح في اليمن « يقول الأستاذ سعيد عولقي : (تكون أول فريق يمني للتمثيل الغربي في عدن في عام ١٩١٠ من طلبة مدرسة الحكومة . وقدم الفريق المدرسي مسرحية « يوليوس قيصر » على مسرح صغير أقيم في ميدان التنس خلف عمارة المعارف القديمة في « كريتر » وكانت هذه أول مسرحية يشاهدها الناس في عدن باللغة العربية .. وكانت بداية نشأة المسرح اليمني الحديث في أشكاله الأولى وقد ظل المسرح في البداية معتمدا على

(٢) سعيد العولقي : سبعون عاما من المسرح في اليمن ص ١٣

المسرحيات الأجنبية المترجمة الهندية منها والانجليزية ويعد ذلك تطور الى اعداد الروايات العربية التاريخية للمسرح . .)[٣] ومرة أخرى أعود إلى التساؤل هل تصلح هذه المحاولات المدرسية لتكون بداية لنشأة ، المسرح المعاصر في اليمن ؟ ربما استطعنا ان نجد فيها الملامح الأولى للارهاصات المسرحية التي سيتأخر ظهورها كثيرا ، والتي اكدت على ظهورها من محاولات أخرى يشير إليها الكاتب ابتداء من عام ١٩٢٧م عندما قدم فريق «محمد أحمد حيدره» « مسرحية مصارع الأباء » وقدمت فرقة أخرى مسرحية « صلاح الدين الأيوبي » في عام ١٩٢٩ وإلى أواخر الثلاثينات حين وصلت هذه الارهاصات إلى مرحلة متقدمة نسبيا وخرجت من عدن إلى لحج لكي تعرض في مناسبات متقطعة بعض التمثيليات المنتزعة من « القصص التاريخية والدينية والغرامية » ويشير الكاتب إلى أن المسرح في ذلك الحين كان يعتمد كلية على تقديم المسرحيات الغرامية والتاريخية إذ كان الشعب معزولا سياسيا عن بقية الامة العربية وكان يجد في المسرحيات التاريخية جسرا يربطه بتاريخه ويعيد إليه ذكريات أمجاده التي يتطلع إليها بقوة تحت وطأة ما عاناه من جهل وسياسة استعمارية مخططة لفصله عن ماضيه وواقعه ومستقبله . وكان يجد في المسرحيات الغرامية التي كثيرا ما تجد الظلم الى جانب النبل مع قوة الصبر والاحتمال تصويرا لاخلاقه وتعبيرا عن نفسه الطموحة المنطلقة إلى اللقاء بليلاه التي لم تكن برغم جهل الجاهلين إلا حرية واستقلالا . وكانت لغة الكثير من المسرحيات شعرا أو نثرا مسجوعا ونجد ان لغة الشعر والنثر المسجوع كانت هي اللغة السائدة لدى غالبية كتاب المسرحيات في ذلك الحين بالاضافة إلى أنها كانت تتمشى مع ميول الشعب الحماسية والشجاعة مما يفسر لنا اقبال الشعب في تلك الفترة على قراءة الكتب التاريخية والروايات التي تشده إلى ماضيه (كسيف بن ذي يزن ، وعنترة بن شداد ، وابي زيد الهلالي) التي كانت تخلف لديه متنفسا لما يختلج في وجدانه من نوازع بطولية) .[٤]

ولعل الفقرة الأخيرة من هذا المقتبس أكثر دلالة وتعبيرا عن إشباع النزعة الروحية والفنية لدى الشعب من خلال إقباله على قراءة أو سماع السير الشعبية في غياب أي لون آخر من ألوان الثقافة الحديثة وفي مقدمتها المسرح . »

وإذا كان صاحب كتاب (سبعون عاما من المسرح في اليمن) قد اغنى البحث بتتبعه الدقيق للارهاصات الأولى في جنوبي البلاد (اليمن) فان الارهاصات التي تأخر ظهورها في الشمال لأسباب تعجز اقلام الدنيا عن شرحها قد شاهدت في الأربعينات والخمسينات بدايتها في الجنوب وكان المسرح المدرسي بما يقدمه من تمثيليات تاريخية هو البداية وقد بلغ هذا المسرح المدرسي ذروته في أواخر الخمسينات حينما تسللت الأفكار السياسية إلى بعض تمثيلياته وكان الجمهور القليل من الموظفين يقف في كل عام في الميدان مبهورا ومشدودا إلى هذا النوع الجديد من التمثيل . وإذا كانت السينما في عدن قد اروت جانب الظمأ الفني لبعض ابناء تلك المدينة ومن يؤمها من الجنوبيين والشماليين على حد سواء فإن الشمال لم يعرف السينما إلا في العام الأول من ثورة سبتمبر ١٩٦٢م .

كانت البداية شعرا مسرحيا :

كانت « بجماليون » أول عمل مسرحي مطبوع ومتداول في اليمن « وبجماليون » مسرحية شعرية من تأليف الشاعر والكاتب الراحل محمد علي لقمان وقد ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٤٨م وكانت بذلك أول عمل أدبي جاد يظهر في قالب مسرحي وقد مهد له صاحبه بمقدمة جاء فيها «بجماليون اسطورة يونانية فتنت برناردشو فكتب حولها قصته

(٣) نفس المرجع : ص ٣٥
(٤) نفسه : ص ٣٨

المشهورة (بجماليون) فتنت توفيق الحكيم فكتب قصته المشهورة « بجماليون » وسلك كل منها سبيله في الفكر والفن » .

(١) ويمضي الشاعر بعد ذلك في تلخيص مضمون القصة كما ترويها الأساطير اليونانية وهذا جزء من المشهد الأول مسبوقا بمقدمته النثرية .

(تمثال « جالاتيا » الرائع قائم أمام « بجماليون » وعيناها تنظران الى الأرض وهي عارية الجسد . . بجماليون ينظر الى جالاتيا باعجاب واعياء) .

الملك : افروديت : (أين حقيقي ؟ اين ابتدائي في الوجود المبهم (في حيرة ودهشة) :

قالوا كفرت بنعمة الملك التي ... تمطى لموهوب النصيب الأعظم
وآثرت افروديت آلهة الهوى ... فتبرمت بالكافر المتبرم
غضبت فغالت بالمليك وكفره ... واستكبت خلق الخيال الملهم

(يتسائل بسخرية)
أيكون سيد قبرص متنكرا ... للدين مضطرب بلا خلق عمي ؟

(يضحك)
آثاعم

(يلتفت الى التمثال وينادي بجزع)
جالاتيا ... مخلوقتي آلى العمى فن الأصالة ينتمي ؟
جالاتياهالي ابيني الصحي ... جالاتيا ، جالاتيا ، لاتحجمي

(يصيح بقلق واضطراب)
جالاتيا اين الحقيقة اتني ... في مقلتيك ، أرى اليقين ، وفي الفم

(يتهالك من الاعياء وهو ينظر اليها ليمتد على الأرض قليلا ثم ينهض بصورة جنونية يتحسس جسدها العاري بوجل)
جسد بلا روح ؟ (يتراجع الى الوراء في ألم)
بغير حرارة (في خيبة امل)
واحرقتاه على الجمال الأبكم

(يتأمل في الفضاء)
الكل شيء في الوجود نقيضه ... ونقيضه التمثال لم يتكلم ؟
(يمتد وينام من الاعياء)(*)

(*) علي محمد لسان : بجماليون ص ١٩٤٨

ويقدر من النضج النسبي ايضا يبدأ من الأقصوصة الشعرية في تلك هي البداية الموثقة للنص المسرحي المكتوب والمنشور في اليمن . والسؤال الذي تطرحه هذه البداية بما تلاها من محاولات مسرحية شعرية . هو : لماذا بدأ المسرح في هذا الجزء من الوطن العربي شعريا ؟ وهل كان ذلك تقليدا للبدايات التاريخية الأولى في هذا الفن . أم ان هناك أسباباً أخرى تقف وراء هذا الاختيار الشعري ؟ لا استطيع الجزم باجابة محددة لكنني اذهب الى ان غياب المسرح الفعلي من فرقة مسرحية وخشبة مسرح وما يتبعها من امكانات قد دفع عددا من الشعراء الى استعارة الأسلوب الدرامي لكتابة بعض الوقائع التاريخية من المسلم به أن مسرحيات أحمد شوقي كانت النموذج المحتذى ، فقد كان لها كما كان لشعره تأثير بالغ على شعر الاقطار العربية ، ومن هؤلاء من حاول محاكاته في مسرحه الشعري وفي اتخاذ الشعراء تعبيرا للوصول الى هذا الشكل الجديد من فنون الأدب المستحدثة .

والسؤال الثاني الذي تطرحه هذه المحاولات الشعرية المسرحة هو عن قدرة الشعر في حالة وجود المسرح على تمثل الوظيفة المسرحية وما مدى توفيق هؤلاء الذين كتبوا شعرا مسرحيا . في ايقاظ وعي الناس في هذه البلاد بهذا الفن الجديد ؟ ولا يكون الدارس بعيدا عن الحقيقة اذا ما شارك القائلين بأن المسرح الشعري جزء من المسرح الذهني او مسرح القراءة فبراعة التصوير وجمال الأسلوب وقوة التعبير في الشعر غيرها في النثر ، والحوار المنظوم يكسر الايهام المسرحي منذ اللحظات الأولى ويجعل المشاهد يدرك انه يسمع شعرا جميلا تحدد منشدوه لا مسرحية تقترب في حوارها وفي تصويرها الفني من لغة الحياة .

وإذا كانت الحياة المعاصرة قد نثرت القصيدة العربية اي جعلتها نثرية بعد ان كانت منظومة موزونة فان محاولة الابقاء على المسرح الشعري ضرب من المقاومة التي لن تضيف جديدا ولن تحقق نجاحا كبيرا . وقد استطاع عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور ان يحققوا بالشعر الفصيح طاقات درامية ومع ذلك وباستثناء « مسافر ليل » لصلاح عبد الصبور فقد ساعد الشعر على اهدار هذه الطاقات .

واذا كان الشاعر علي محمد لقمان قد استخدم الشعر اداة درامية في مسرحيته الأولى التي ظهرت في اواخر الأربعينات فانه قد عاد في منتصف الستينات لكي يستخدم الشعر لنفس المهمة في مسرحية اخرى هي (سمراء العرب) ١٩٦٦ وفي نفس المرحلة تقريبا ظهرت مسرحيات شعرية اخرى من سبع مسرحيات للشاعر محمد الشرفي وخمس مسرحيات للشاعر محمد عبده غانم ومسرحية للشاعر عبد الرحيم القرشي وسوف تقتصر الاشارة هنا على اربع مسرحيات هي : الاضافة الى مسرحية « سمراء العرب » مسرحية « في أرض الجنتين » ١٩٦٣ ، « وحريق في صنعاء » ١٩٧٤ للشاعر محمد الشرفي « وسيف بن ذي يزن » ١٩٦٤م ، للشاعر محمد عبده غانم .

في ارض الجنتين :

هي قصيدة طويلة تشتمل على اكثر من مقطع وتعالج مأساة الحكم في اليمن في اثناء عهد الامام احمد ، وتتكون من اربعة فصول : الفصل الأول يستعرض طغيان الامام وانتقامه غير الانساني من ثوار ١٩٤٨ و١٩٥٥ ، وهي الفترة الزاهية في حياة الامام احمد الشخصية والمليئة باللهو والمجون قبل ان تشتد المعارضة التي بدأت بانتفاضة ١٩٥٥ . وفي

الفصل الثاني نرى الامام محتجبا في قصره من محظياته بعد ان وكل الى واحدة منهن وهي (عصنة) الاشراف على شؤون البلاد . والفصل الثالث من مسرحية (في ارض الجنتين) يروي عملية الاغتيال التي اعد لها الشهيد اللقية ونفذها احمد بعد اكثر من عام . اما الفصل الرابع والأخير فيتضمن مشاهد عن الأيام الأخيرة في حياة الامام الطاغية وخليفته البدر ، وفي ختام هذا العمل الشعري يسدل الستار على نهاية الامامة والمسرحية .[6] وهذا العمل الشعري يجمع بين المأساة والملهاة ويلتقي فيه جنون الامام وتصرفاته الطفولية مع قسوته البالغة وعنفه الشديد في مواجهة المعارضين حتى لو كان هؤلاء المعارضون أشقاءه أو أبناءه ، وفي هذا العمل الشعري أيضا تلتقي عظمة الأبطال الوطنيين امثال : الثلايا ، واللقية ، والعلفى ، مع نهاياتهم التراجيدية المفجعة .

وفي اللوحة التالية يجتمع الإمام أحمد بأفراد حاشيته وبعض من مساعديه - بعد اعتلائه على العرش - ليرسم معهم المنهج السياسي الذي سوف يسير عليه في حكم البلاد ، وهذا المنهج لا يبعد كثيرا عما كان قائما في الواقع .

الطاغية :

نشيع التفرق باسم الجدود وباسم عقائد دين قويم
فذا (هاشمي) شريف وذاك محدر من نسل جد ذميم
وذا (قبلي) شجاع الفؤاد وذا (مدني) جبان لئيم
وذا (شافعي) هنا وهناك (زيود) كرام وشرع كريم

الوزير :

جهالته وعماه القديم

الشاعر :

ولن نستطيع البقاء عليه سوى ان نكثف فيه الغيوم
ونجويعه فهو إن جاع ذل ولان وجاء الينا سقيم
(وفرق تسد) كلمة يعتلي عليها دعائم ملكي العظيم
(وهم صامتون خاشعون)

الطاغية :

سمعتم كلامي ؟

الوزير :

اجل سيدي سياسة ملك رشيد حكيم

النديم :

ومن انتمو؟ انتم والجنود ذئاب تحيل الحمى كالرميم
اسلطكم تحصدون الثمار وتجنون منها الثراء الجسيم

---

(٦) د . عبد العزيز المقالح : الابعاد الموضوعية الفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ص ٢٩٧

على الشعب ان يزرع الأمنيات ونحن البطون ونحن الجسوم
ويشقى ويعرق في حقله طويلا ونحن الأكول النهوم
وباسم الضرائب باسم الزكاة نشيع الشقا ونبث السموم
بهذا نذل عليه الجباه وندفعه في جراح الهموم
و (فرق تسد) كلمة تعتلي عليها دعائم عرشي العظيم

الوزير :

إذن فلنسر نحوه

الطاغية :

(مقهقها ساخرا) كالذئاب وننقض في دربه كالرجوم

الوزير :

وتبعث بالجند

الطاغية :

آه يا رجال ففي الجند للشعب حل وخيم

إذن قد فهمتم مرادي الكبير

الوزير :

وفرق تسد

كلهم : ، نهجنا المستقيم[٧]

حريق في صنعاء :

وقد اردف الشرفي عمله الشعري السابق للمسرح بعمل آخر هو (حريق في صنعاء) ويتألف هذا العمل من ثلاثة فصول ، وكل فصل يتألف من منظرين والحريق الذي يتحدث عنه حدث في دار للسينما في اثناء فترة جدب عصيبة انقطعت فيها الأمطار عن البلاد واشتدت المجاعة بالناس ، وظن الجمهور الجاهل في صنعاء بتحريض من بعض ادعياء الدين أن السينما بما تعرضه من افلام خليعة هي سبب الكارثة ، ولم يتذكر هؤلاء الثائرون الجياع ان الشعب في ظل الامامة ـ وقبل ان يظهر للسينما اسم ـ كانت البلاد دائما عرضة لمجاعات مخيفة ، وقد « حلت إحدى المجاعات الإمامية الرجعية باليمن ومات أكثر اهلها »[٨] .

كان الموضوع خصبا وحيويا ، وكان جرثومة رمز لحريق اكبر تحترق فيه البلاد ، وكان على الشرفي ان يفيد من تجربته السابقة في طريقة توظيف الأحداث ولكنه كما يبدو ـ وقع في شرك قراءاته للمسرح الشعري الجديد (مسرح الشرقاوي وعبد الصبور) فجره هذا الى محاكاة الأسلوب الشعري الجديد وتكنيكه المسرحي ، فاذا كان عمله الدرامي السابق شعرا عموديا فإنه في هذا العمل الثاني قد حاول استخدام الشعر الجديد في الوقت الذي لم تكن القصيدة الجديدة

(٧) مسرحية : (في ارض الجنتين) ـ ص ٣٨ .

(٨) محمد محمود الزبيري : خطر الامامة على الوحدة اليمنية ـ ص ٣٩ .

قد استقامت له ، فجاءت المقاطع الشعرية فيه منظومة على ثلاثة أساليب : العمودي ، فالجديد الملتزم التقفية ، ثم الجديد المرسل ، وقد أسهم هذا التعدد في الأساليب في خلخلة هذا العمل بالإضافة إلى تراكم الأحداث وتعدد الشخصيات . وهذا مثال من المشهد الثالث في الفصل الأول :

الرجل : جفاف . جفاف ولا ماء ماء
جفاف جفاف الام الشقاء
المرأة : يجتاحنا الجوع ويقتلنا الظما
لم تأكل من يومين اثنين
جفت اكباد الناس
ومددنا الكفين
ولقد عادت ، عادت يا للإفلاس
الرجل : جفت القلوب
جفت من الرحمة القلوب
المرأة : غرباء نحن بأرضنا
غرباء نحن على الدروب
غربت هنا شمس الحياة
فياله ذاك الغروب
الرجل : غرباء في شعب يقال بأنه خير الشعوب
المرأة : ليس لي من أمل
ليس لي من عمل
آه لو ارضى لي
لم امت من محل
الرجل : والاغنياء على ملذات الغواية يعيشون
والكادحون على الطريق مضيعون وجائعون
المرأة : نتسكع في الطرقات ونبكي في الابواب
نفثات الانات ونحسو الأوصاب
ميكروفون : الحكومة الان مجتمعة
تدرس حالة الشعب اجمعه
الرجل : ماذا يريد من معه[٩]

ويلاحظ هنا أن (الميكرفون) قد اخذ مكانه بين شخصيات المسرحية وكأنه احد الممثلين !!

---

(٩) حريق صنعاء ، ص ٤٠

سيف بن ذي يزن :

الجوهر الموضوعي لهذه المسرحية الشعرية موجود بكامله في قصيدة مطوّلة للشاعر نشرها في ديوانه الأول (على الشاطيء المسحور) وسبق ان عرضنا لها في المرحلة الأولى وهي قصيدة (قصة الأمواج) وقد وزع الشاعر موضوع القصيدة الى فصول ومشاهد .

ففي الفصل الأول نتعرف على جوانب من احداث (نجران) المعروفة في التاريخ بقصة نصارى نجران ، وفي نهاية الفصل يتدخل الأحباش في البلاد بغية الانتقام لأنصارهم في العقيدة ، ويبدي ذو نواس مقاومة عنيفة وشجاعة فيخوض بجواده أمواج البحر الأحمر ويغرق .

ونشهد في الفصل الثاني سيف بن ذي يزن اسيرا جريحا بعد ان سقط في المعركة وأخذه الأعداء الى السجن وهو في غيبوبة .

وفي الفصل الثالث نشهد الأحباش وهم يستعدون لغزو مكة وهم يعانون من مرارة الفشل الذي اعقب الغزو مباشرة .

اما الفصل الرابع فيتضمن لقطات سريعة من رحلة سيف الى المدائن ومقابلته لكسرى ثم عودته مع مجموعة من الأسرى الفرس ونجاحه في تطهير البلاد من الغزاة الأحباش .

وقد خلت القصيدة المطولة هذه من الرمز الذي كان يمكن ان يمنحها بعض الثراء في الزمن المعاصر ، وكان يمكن ـ لشمس بطلة القصيدة الوحيدة ان تكون رمزا لليمن ، فسيف يحبها ، ويهرب الى فارس في طلب المساعدة على اخراجها من الأسر ، وحسان الخائن يحبها كذلك ويحاول الاستيلاء عليها بتقديم مزيد من الخدمات للدخلاء . و (ارباط) و (يكسوم) و (ابرهة) قادة الاحتلال كل واحد منهم مفتون بجمالها وراغب في الزواج منها وهي لا تريد سوى سيف الحبيب والمخلص المنقذ ، وكان يمكن ان تظل في الأسر الى ان يعود سيف من رحلته ليجدها في انتظاره ، لكن الذي حدث أن شمس شخصية عادية من شخصيات روايات الحب والغرام . والغريب اننا نجد سيفا متلهفا اليها وتكون موضوع اول سؤال يوجهه الى رسوله العائد من (عدن) قبل ان يسأله عن شؤون البلاد ، وعندما يعرف بأنها قد اغتيلت يتأوه متحسرا وينشد :

هكذا شاءت المقادير الا نلتقي بعد فرقة الأعوام
ضاع حبي وضاع والله شغفي للمعالي وبددت احلامي
مابغيه المعاد ان لم اجد شمسا على ضفة الخليج امامي
تتلقاني باليدين وتزجي في الحشا دفء نورها البسام[١٠]

(١٠) مسرحية (سيف بن ذي يزن) ـ ص ١٦

لقد ضاع الشعب ، وتبددت احلام الثائر العائد لأن شمس الانسانية العادية قد قتلت . في هذا اساءة لا تغتفر في حق هذا البطل القومي الا اذا كان الشاعر قد قصد بها الرمز الى سقوط اليمن في براثن التسلط الفارسي وهذا ما استبعد ان يكون الشاعر قد فطن اليه لأن هذا التصوير ـ على الأقل ـ يتناقض مع بقية أحداث المسرحية .

وفيما يلي جزء من المشهد الرابع ، من الفصل الأخير :

(في قاعدة العرش بقصر أبرهة سابقا)
يدخل معديكرب وشرحبيل

معديكرب :
حمدا لـلذي الـعـزة والالا طـهـرت الأرض مـن الأعـداء
شرحبيل :
قـد ارتـوت سـيـوفـنـا مـن دمـهـم بـعـد حـيـاة الـذل والـشـقـا

معديكرب :
لكنما ابرهة قد اختفى
شرحبيل :
فر من المنية الحمراء
معديكرب :
الـويـل لـلاثـرم مـهـما يـسـرت لـه الـفـجـاج سـبـل الخـفـاء

شرحبيل :
وابنه يكسوم
معديكرب :
رأيت ثغره يـلـثـم وجـه الـصـخـر في الـعـراء
وعـيـنـه شـاخـصـة كأنما تـدعـو الى الاشـفـاق والـرثـاء
(يدخل سيف وذو رعين وذو كلاع)

سيف :
جـاءوا لـذل الـعـرب في الأوطـان فـلـقـوا الـغـداة مـغـبـة الـعـدوان
لم تـغـن عـنـهـم قـوة وصـلابـة فـالحـق فـوق صـلابـة الـعـيـدان

ذو كلاع :
قـد آن تـصـفـو الـبـلاد مـن الأذى ويـعـيـش فـيـهـا اهـلـهـا بـأمـان
قـد آن ان يحـمـي حمـاهـا سـيـد مـن حمـير الـغـراء او كـهـلان

ذورعين :

يـاسيـف ذي يـزن لـقـد ابـليـت في طـلـب الخـلاص لهـذه الأوطـان
قـد جـبـت اجـوار الـقـفـار مـيـمـمـا شط المدائـن منـتـدى ايـران
وركـبـت اهـوال الـبـحـار ولم تخـف سـود المـهـالـك في فـم الـطـوفـان
فـاجـلـس عـلى عـرش الجـدود فـانـه عـرش الـقـلـوب الـثـابـت الـبـنـيـان

سيف :

شـكـرا لـكـم يـا مـعـشـر الأبـطـال مـن الـذويـن ومـن الأقـيـال
مـاكـان لي في عـرشـكـم مـن ارب الا وشـمـس فـوقـه حـيـالي
أمـا وقـد ولـت وولى عـهـدهـا فـفـي ظـفـار مـنـتـهـى آمـالي[١١]

سمراء العرب :

في يونيو ١٩٤٨ أصدر الشاعر علي محمد لقمان عمله الدرامي الشعري الأول (بجماليون) وفي يونيو ١٩٦٦ اي في هذه المرحلة وبعد ثمانية عشر عاما اصدر لقمان هذا العمل الدرامي الأخير (سمراء العرب) ورغم الفارق الزمني الكبير بين العملين ، فان الشاعر لم يتقدم خطوة في استخدام الشعر اداة مسرحية ، ومن يتفحص العملين بامعان يجد ان (بجماليون) تكاد تكون انضج حوارا واكثر حركة من (سمراء العرب) وان كانت هذه الأخيرة تمتاز بموضوعها السياسي المستمد من التاريخ العربي وبما تطرحه من رموز وطنية ، فقد كتبها لقمان في عنفوان الكفاح المسلح ، وفي غمرة الثورة على الاحتلال البريطاني في عدن . واذا كان زمن المسرحية التاريخي هو القرن الثالث للميلاد فترة السيطرة الامبراطورية الرومانية على الشام وكان مكانها في تدمر فانه ليس من الصعب حتى على المشاهد العادي - او على الاصح القارىء العادي لأنها لم تعرض على خشبة المسرح - ان يدرك ان تدمر هي (عدن) والامبراطورية الرومانية هي المعادل الرمزي للامبراطورية البريطانية و (خيران) الحاكم العربي العميل ليس الا الصورة التاريخية للعميل المحلي المعاصر المتمثل في السياسيين المحترفين والسلاطين العملاء الذين كانوا يقدمون خدماتهم للسلطة الاستعمارية الدخيلة .

وقد افاض الشاعر ، في الحديث عن التنافس والصراع على الحكم داخل (تدمر) في وقت عصيب تتآمر فيه كل من دولتي الفرس والرومان على استغلال البلاد وتحاول كل منها بسط نفوذها على المنطقة ، وهو اسقاط يتناسب مع الظروف التي كانت القوى الوطنية فيها تتناحر في ظل الوجود الاستعماري في عدن .

والعمل الدرامي بالاضافة الى ذلك مليء بالمقاطع الشعرية المليئة بالمواقف الوطنية الخطابية التي كانت قادرة من دون شك - فيما لو عرض على المسرح - ان يعمل على تعبئة الشعور الجماهيري ضد المحتلين ، وهذه المسرحية لتساعد على توضيح هذا المنحى الوطني وهو اهم ما في هذا العمل الدرامي الشعري :

(١١) مسرحية (سيف بن ذي يزن) ، ص ٩٠

ارحب :

نحن اليمانيين قوم طالما هزموا ... ظلم الدخيل وعصف المصلت الذرب
في كل عاصمة آثارنا بهرت ... روما وفارس واليونان في الحقب
نبقى العروبة لا نرضى لها بدلا ... وليس تدمر الا من بناء ابي
كم قد دوى نبأ في الأرض عن « سبأ » ... وعن منازلها في السبعة الشهب
فمن كبلقيس في عدل ومنبهة ... ومن كتبع في فتح وفي غلب
جئنا هنا ننشيء الدنيا فارقنا ... ان يحكم الروم فيها تدمر العرب[12]

اذنية :

نشرت بيننا العيون فلم يا ... من أب حقه على الأبناء
وأثارت حقود بعض على بعض ... فعشنا اخوة في عداء
واستبدت بنا فرادى فلم نستطع ... نهوضا من فتنة شعواء
واذا استعمر البلاد دخيل ... لا يبالي باهلها في فناء
حكمه قائم على فرقة الأهل ... وما بينهم من الشحناء
(حمص) تشكو و (تدمر) في هموم ... و (امرؤ القيس) في عذاب ازائي
كم تمنيت ان أرى هذه الأو ... طان في وحدة هنا شماء[13]

زينب :

أرضنا مطمع غاز ومراد الفاتحينا
نحن في منتصف الأرض مرام الغاصبينا
نحن بين الشرق والغرب رضينا ام ابينا
نحن كنز لم يزل في هذه الأرض دفينا[14]

٣ - في طريق البداية الصحيحة الى تأسيس مسرح في اليمن :

كما نجحت الثورة اليمنية في اطلاق سراح الشعب في شطري اليمن من اغلال الاستبداد والاحتلال . فقد نجحت كذلك في تحطيم اسوار العزلة الثقافية التي عاش منها ابناء البلاد لاسيما في الشمال . واستطاعت في سنوات قليلة ان تقفز بالمحاولات الواعدة الى محاولات مسرحية اكثر قربا وتمثلا للمسرح العربي المعاصر . وقد تعدد ظهور فرق الهواة فضلا عن الفرق الحكومية . وفي عام ١٩٧١م تأسست في عدن « فرقة المسرح الوطني » وبعد عامين اي في عام ١٩٧٣

(١٢) سمراء العرب ، ص ٢

(١٣) سمراء العرب ، ص ٩٣

(١٤) نفسه ، ص ١٦

تأسست في صنعاء فرقة مماثلة تحمل نفس الاسم وقد نشطت في تقديم عدد من المسرحيات المحلية والعربية والمترجمة . وأسهمت ايضا في تقديم عدد من التمثيليات والمسلسلات للاذاعة والتلفزيون .

ولأن الحظ لم يسعدني بمشاهدة اي عمل مسرحي في جنوبي البلاد فقد اقتصر اهتمام متابعتي على ما يعرض من اعمال مسرحية في الشمال . وفيما يلي مختارات من نماذج المتابعة عن اهم عملين مسرحيين قدمتهما فرقة المسرح الوطني في صنعاء الأول عن مسرحية « الفأر في قفص الاتهام » للكاتب المسرحي عبد الكافي محمد سعيد والاخر عن مسرحية (الجرة) للكاتب الايطالي الشهير ابرانديللو ، وقد سجلت انطباعاتي عنها في أوقات متباعدة .

الفأر في قفص الاتهام :(١٥)

« قضية المسرحية »

القضية او الفكرة الأساسية التي يعبر عنها مضمون مسرحية « الفأر في قفص الاتهام » تقوم على محورين هما :

اولا : فضح مجموعة من الفئران ـ لا فأرا واحدا ـ لعبت ادوارا تخريبية في تاريخ اليمن القديم منذ هدم سد مأرب حتى فشل الأسود العنسي « (فترة عصر ما قبل الاسلام الى مرحلة ظهور الاسلام) وكان يمكن للكاتب ان يمتد بمسرحيته الى اواسط العصر الاسلامي ومنه الى العصر الحديث ليتتبع مزيدا من الفئران التي عرضت وحدة اليمن للتمزيق . . وعرضت كرامته للضعة والهوان . . . وقد يكون الخوف من تطويل المشاهد وتضخيم المسرحية وراء نكوص الكاتب عن ذلك التتبع . وقد كان الحل في يده لو اراد كان يمثل لكل عصر بفأر يتخذ منه رمزا لبقية الفئران البشرية التي سحقت التطلعات الانسانية والحضارية لشعبنا المضطهد .

ثانيا : والمحور الثاني الذي تقوم عليه المسرحية هو الدفاع عن الشخصيات الوطنية والتاريخية اليمنية . أمثال « بلقيس » وسيف بن ذي يزن ومحاولة التصدي للدعايات المغرضة من حولها . ودفع ما لحق بهذه الشخصيات القومية من زيف تاريخي وتشكيك مغرض من قبل المؤرخين الطائفيين والعنصريين . وان كان الكاتب لم يحسن الدفاع او على الاقل لم يدافع عنهم بما فيه الكفاية .

حتى لقد بدا في بعض الأحيان وكأنه يشارك في حملة التشكيك حين جعل محامي الفأر المتهم يواجه « سيف بن ذي يزن » بألوان من التهم المغرضة كتهمة استبداله الاستعمار الحبشي بالاستعمار الفارسي . وهي التي يراها عملاء الأحباش الجدد ارستقراطية بيضاء . إن الكاتب لم يترك لسيف فرصة كافية للدفاع عن نفسه وتفنيد التهم التي وجهت إليه ، وكان الكاتب نفسه يعرف جيدا ان الاستعمار الحبشي لم يكن استعمارا حبشيا وإنما كان استعمارا روميا وحبشيا ، كان استعمارا أبيض متخفيا وراء الأحباش . أما موضوع الاستعانه التي يتهم فيها سيف ـ على فرض صحتها ـ فقد كانت الاستعانه في مثل هذه الاحوال ـ وما تزال حتى الان ـ استعانة مشروعة . وفي العصر الحديث عندما يتعرض

(١٥) قراءة في ادب اليمن المعاصر : ص ١٦٣

استقلال بلد ما للخطر لا يرى بأسا من الاستعانة بأقل الجهات ضررا واكثرها تعاطفا مع وجهة النظر الوطنية ، وبهذا نستطيع ان نفسر قضية استعانة شعبنا بالدول الشقيقة والصديقة حين أحاطت بثورته الرياح المختلفة !! وليس هنا مجال تفصيل ما اكده المؤرخون من أن سيف بن ذي يزن لم يذهب لطلب العون من فارس وإنما ذهب لطلبه من أبناء عمومته بولاية الحيرة الخاضعة للنفوذ الفارسي . . . . وهذا جانب من تاريخنا يستحق المناقشة لا لأنه رغبة كاتب المسرحية وغيره من الغيارى على الشخصيات التاريخية الوطنية بل ولأنه يرفع عن كاهل اليمنيين عبء العقدة اليزنية الثقيلة .

أسلوب المسرحية :ـ

كان هذا عن مضمون المسرحية أما عن الصياغة الفنية لها فان الكاتب رغم الأسلوب الرشيق الذي يمتلكه ، ويستطيع به ان يكتب القصة والمقالة الشعرية فإنه ما زال بحاجة اكبر إلى امتلاك ناصية الكتابة للمسرح والسيطرة على فن الحوار . ليسلم اسلوبه من الترهل والتمدد غير الطبيعي والتطويل غير المفيد ، فالجملة المسرحية كالجملة الشعرية تماما يزيد في جمالها وتأثيرها القدرة على التكثيف والتركيز . وسأكتفي ـ هنا ـ بعرض نموذج واحد من مقطع في الفصل الأول من المسرحية للتعليق عليه .

تبدأ الجلسة الأولى من محاكمة الفأر بإعلان رئيس القضاة افتتاح الجلسة وطلب ممثل النيابة لقراءة الادعاء :

(سيدي الرئيس ، السادة أعضاء هيئة المحكمة ، السادة رجال القضاء والمحامون ـ الصحيح المحامين ـ إخواني الحاضرون ـ الأصح الحاضرين ـ جميعا . إن هذا الرجل الماثل أمامكم (ويشير نحو الفأر) هذا الرجل ذو الخلقة البشعة . انه انسان ولا شك ولكنه يختلف عن بني البشر ليس في الشكل ، ولكن بما يجيء جسده من•بؤر للقاذورات وبما اقترفه من جرائم بشعة . لم يسبق لها مثيل في تاريخ البشرية .

ايها السادة . . . ان المرء عندما يراه لا يصدق ان هذا المخلوق الغريب الاطوار ، لا يصدق ابدا انه قد تسبب في تشريد شعب عظيم ساهم في بناء الحضارة الانسانية . . . .) .

هذا هو المقطع الذي فتحت به المسرحية وكان في مقدور الكاتب ان يتفادى ذلك الاسهاب ويكتفي بعد مخاطبة رئيس القضاة او رئيس المحكمة بالقول مباشرة (إن هذا الماثل أمامكم (ويشير إلى الفأر) قد تسبب في تشريد شعب عظيم . . . الخ .

وبالاضافة إلى عيب الاسهاب يظهر عيب آخر وهو فقدان السيطرة على الكلمات ووضع الكلمة المناسبة في المكان المناسب فالكاتب مثلا يشير إلى الفأر في الفقرة السابقة بقوله « هذا الرجل » ثم بقوله « إنه انسان » مع العلم أننا إزاء محاكمة فأر ، حتى ولو لم يكن فأرا حقيقيا فقد وضع نفسه ووضعته المسرحية بخياناته في مقام الفأر .

وهذه الاشارة إلى رجولة الفأر ثم (انسانيته) كادت تفقد المسرحية قيمتها الرمزية . وكادت تعطي للفأر صفة الانسان الخائن ولا تعطي للانسان الخائن صفة الفأر . وهذه الصفة الأخيرة هي ما اعتقد ان الكاتب قد قصد اليه من

خلال مسرحيته ، ثم انني اعرف ان صفة « الرجل » بالتعريف او بالتنكير لا يستحقها كثير ممن يطلق عليهم جنس الرجال ، فهي مدح وتبجيل للرجل الحقيقي . كذلك صفة الانسان ليس كل من يعيش بيننا من البشر يستحق أن نطلق عليه هذه الصفة حتى بمدلولها الذي جاء في الفقرة السالفة ، حيث انزلقت من الكاتب بدون اختيار .

هذه بعض الهنات في الأسلوب . وقد أشرت في بداية الحديث إلى أن أعمال كبار الكتاب لا تخلو من الهنات الكبيرة والصغيرة وان وجود بعضها في مثل هذا العمل المسرحي الأول لكاتبه لا يقلل من طموح عظيم . ومواجهة شجاعة للعدم المسرحي في بلادنا . وقد تضاف إلى الهنات السابقة هنات أقل شأنا كذلك التصرف المهذب والمؤدب أكثر من اللزوم مع الشهود التاريخيين وهم بلقيس ، وسيف ، والأسود ، فحديث رئيس المحكمة إلى بلقيس يكون مسبوقا بكلمة « مولاتي » ، وكذلك حديث الفأر يبدأ بمولاتي ، ثم ذلك الهتاف والترحيب وضرب « البروجي » (النفير) ، ولست ادري ان كان قد تم التخلص من الهنات السابقة واللاحقة عند عرض العمل على المسرح ، اما عند طبع المسرحية فسيكون ذلك في الامكان .

وقبل ان أطوى بساط هذه الملاحظات العابرة أود أن اشير إلى أن هذه المسرحيه بفكرتها الجريئة لا تخلو من ناحية وذكاء ومن قدرة على استحضار المواقف الساخرة التي تكشف عن استعداد الكاتب وصدق موهبته الدرامية ، وربما كان أطرف المواقف هو الموقف الذي ظهر فيه الفأر يرد على شهادة الملكة بلقيس ، ويدفعها بحجة انها امرأة غير مقبولة الشهادة شرعا ، وما في ذلك من اسقاط للواقع الاجتماعي للمرأة . ومن فضح القائمين باستغلال بعض النصوص الدينية في غير مواضعها كذلك موقف محامي المتهم عندما وقف يدفع شهادة الاسود بتهمة انه مرتد عن الاسلام وما في ذلك من استغلال الدين . وقهر لأحكامه في سبيل المصلحة الذاتية .

هذه هي مسرحية الفأر في قفص الاتهام . عمل درامي مبشر وواعد بمستقبل ينبض بالحب والأمل ويبشر بزمن تزدهر فيه الفنون والآداب والحياة .

مسرحية الجرة :ـ [١٦]

دخلت إلى المسرح مبهورا بالهدوء وبالترقب الذي يسبق لحظات رفع الستارة ، وعندما بدأت الستارة ترتفع وانطفأت أنوار الصالة نسيت أنني في صنعاء وتذكرت على الفور بعض المسارح العربية في القاهرة ، ودمشق ، وتونس ، والجزائر كما تذكرت بعض المسارح الأجنبية في برلين وباريس ، وأحسست أننا ندخل العصر الحديث من أوسع أبوابه . . . البداية متواضعة لاشك ولكن مسافة الألف ميل تبدأ بخطوة واحدة كما يقول المثل الصيني الشائع .

اسم المسرحية التي قدمتها فرقة المسرح الوطني اليمني على خشبة مسرح مركز الدراسات (الجرة) والمسرحية تأليف الكاتب الايطالي المسرحي الشهير « لويجي براندللو » .

(١٦) د . عبدالعزيز المقالح : يوميات يمانية في الأدب والفن ص ٢٤٨

وهي من اخراج مدرب فرقة المسرح الفنان حسين الأسمر . وقد يقال بدءا ـ لماذا الجرة ؟ ولماذا نستعير تجارب الاخرين الفنية لنعرضها على خشبة مسرحنا الناشئة ؟ ! ومثل هذا التساؤل قد يغري بعض السذج ويعطي دعاة الجمود والانعزال مجالا للاعتراض ، لكن ذلك كله يتلاشى إزاء الرغبة العارمة في تحديث الثقافة الوطنية في بلادنا ، ويتلاشى أيضا ازاء الطموح إلى بناء تقاليد مسرحية قائمة على التفاعل الخلاق مع روح العصر ومعطياته الاجتماعية والثقافية والاستفادة من إنجازات المسرح العالمي وما وصل إليه من تطور هائل في مجال الكتابة والتمثيل والاخراج ، وإن كثيرا من القضايا الثقافية وعلى وجه الخصوص قضية المسرح تقتضي منا تدخلا مباشرا ووقفة غير قصيرة لرصد واقعنا المسرحي المتخلف ، بل المعدوم .

نحن في بداية الطريق . . . ومن كان في مثل ظروفنا ينبغي أن لا يعزل نفسه عن الحياة الثقافية والحضارية في العالم ، وأن يتلمس الجوانب المضيئة والمهمة في الثقافة الا نسانية بعامة بغية الاستفادة منها والانطلاق إلى بناء الثقافة الوطنية النابعة من واقعنا ومن تراثنا الثقافي الذي يشد حاضرنا بماضينا ، ويبلور في الوقت نفسه نهج الخصوصية على أساس من الفهم والموضوعية والعلم .

وإذا كان المسرح بمفهومه المعاصر عملاً فنيا طارئا ومستحدثا على أمتنا العربية بكاملها لأن أصوله التاريخية تكاد تكون بعيده أو معدومة في سجلنا التاريخي فإننا لابد أن نفيد من معطيات العصر وأن نقتدي بأخوة لنا سبقونا إلى الاستفادة من كل الفنون المستحدثة وفي مقدمتها الفن المسرحي .

لذلك ليس عيبا ولا خروجا عن المسار الأصيل أن تبدأ فرقة المسرح الوطني اليمني ـ في الوقت الذي تعرض فيه طلائع إنتاجنا المسرحي ـ في عرض نماذج من الفن المسرحي العالمي في عملية واعية القصد منها تخصيب التجربة المحلية ومدها بمنشطات الابداع والتنوع ، وتشجيعها على تناول الموضوعات الشائكة المعقدة دون تحجر أو تردد .

موضوع المسرحية وطريقة الاخراج :ـ

الموضوع باختصار هو « الاقطاع في ايطاليا » أو هذا مايدركه المشاهد لأول وهلة ومسرحية الجرة ـ كما هو الشأن في كل عمل فني رفيع ـ ذات بعدين احدهما ظاهر والآخر رمزي ، فهي تعبر عن اضطهاد الاقطاع الريفي للفلاحين والحرفيين ، وهذا هو البعد الظاهر ، اما البعد الرمزي فيتجلى في طموح الاقطاع الايطالي الى فرض سيطرته على مجموعة الفنيين ، أو التكنوقراطيين سواء كانوا زراعيين أو مهنيين وتطويعهم لمصالح الاقطاع ، وهو ماأظن أن ايطاليا كانت تعاني منه عندما كتب براندللو مسرحيته هذه . وفي المسرحية كذلك اشارة واضحة الى دور المثقفين الذي يمثله المحامي للاقطاع والذي يبذل جهدا خارقا في خلق الحيل التي تمكن الاقطاع من تثبيت سيطرته على التكنوقراطين ، وغيرهم من الفلاحين والأجراء . المسرحية ـ اذن ـ من خلال بعدها الرمزي ادانة واعية ومباشرة للاقطاع ، كما هي إدانة غير مباشرة للفنيين والمثقفين على السواء وهي كذلك تسجيل فني يعبر عن سخط العمال والفلاحين على تقاليد المجتمع الريفي الذي يحرمهم حقهم في الحياة ويجعلهم يشعرون أنهم غرباء تائهون في ديارهم ، يعطون أكثر مما يأخذون ، وأحيانا يعطون ولا يأخذون ويتعرضون دائما للابتزاز من قبل الملاك والأثرياء من سادة الريف .

وقد تدخل المخرج « فيمتن » المسرحية أي انه قد أعطاها الجوالهمي والأرضية اليمنية حتى تبدو مقبولة للمشاهد المحلي ، وقد غير من اسماء شخوصها ، وجعل أحداثها تدور في أحد الأرياف اليمنية بدلا من ريف « صقلية » حيث أدار براندللو أحداث مسرحيته ، وكان المخرج موفقا في اختيار البيئة الجديدة للأحداث القديمة وكانت أشجار البن بديلاً عن أشجار الزيتون . . . الخ .

وكما وفق المخرج حسين الأسمر أيما توفيق في تعريب النص أو بالأصح يمننته ، فقد وفق كذلك في أن يحتفظ له ـ أي للنص ـ بروائحه الأصيلة ، وبكوميديته النظيفة ـ اذا جاز التعبير ـ وهي ماتمتاز به كوميديا براندللو بخاصة والكوميديا الأوروبيه بعامة التي قلما تهبط أو تسف في الاضحاك لذات الاضحاك . ان الموقف هو سيد الخشبة ، ومنه تنبع كمية الاضحاك ، وليس للحركات أو الانفعالات التي يقوم بها الممثلون اي دور يذكر في هذا المجال ، وهو على النقيض تماما لما تطرحه بعض مسارح القطاع الخاص في بعض الأقطار العربية حيث الممثل هو سيد الخشبة ، وحيث يتلاعب بألفاظه وبجسمه ويتحول من ممثل الى بهلوان « بلياتشو » ينتزع التصفيق والضحك انتزاعا .

وكم أنا سعيد أن تكون البداية في بلادنا من هذا النوع الجاد وفي هذا المستوى الذي يربي جمهور المسرح في بلادنا على احترام تقاليد المسرح حتى في اطاره الكوميدي ، والفضل في هذا ـ كما أرى ـ يعود الى ذلك الشاب الناجح الطموح حسين الأسمر ، الفنان الدؤوب الذي حمل على عاتقه خلق مسرح حقيقي في بلادنا رغم الصعاب التي واجهته وتواجهه ، كما يعود الفضل كذلك الى التعطش الفني لدى أفراد الفرقة المسرحية ، وفيهم من المواهب ما يبعث على مستقبل فني زاهر .

ملاحظات صغيرة :ـ

أخيرا ينبغي ألا تنسينا الحماسة للفرقة والمخرج وللمسرحية بعض الهنات الصغيرة التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية .

أولا : ان اختيار مسرح مركز الدراسات ذو العمق المحدود لم يساعد الديكور على أداء وظيفته الايهامية مما جعل المشاهد يحس بأن اشجار البن في خلفية المسرح ليست سوى صور ثابتة لا حيوية فيها .

ثانيا : الساعة التي كانت في كف الممثل القدير جدا « حمود العمراني » كانت تشكل تناقضا صارخا بينها وبين ملابسه الرثة ونظارته العتيقة .

ثالثا : كان ينبغي أن يختفي الجانب الملصق من الجرة بسرعة خاطفة امام الجمهور ويظهر الجانب السليم حتى تثبت الدعوى بان العم صالح قد اعاد الجرة الى ماكانت عليه ، لأن بقاء الجرة في وضعها قد اظهر أن الجزء المكسور من الجرة قد ظل ملصقا .

تلك هي الهنات الصغيرة التي يمكن ان تؤخذ على المسرحية ، وفيما عدا ذلك فان عرض هذه المسرحية - تمثيلا واخراجا - يعد صورة لامكان الكمال الممكن ، كما يمثل اقصى امكانات الأمل في مسرح يمني جاد يكسر حواجز التخلف الثقافي ، ويعبر عن الأشواق الكامنة في نفس الانسان اليمني المعاصر .

٤ - الكاتب اليمني الكبير علي احمد باكثير والمسرح العربي المعاصر : (١٧)

« المسرح الشعري : عند باكثير »

كان المسرح عندما رحل باكثير الى القاهرة يشكل على حد تعبير بعض كتاب مصر امل الشعب وطموحه وتطلعه إلى حياة فنية وثقافية راقية . وقد اختار باكثير ان يكون احد الكتاب البارزين الذين يسعون الى تحقيق هذا الطموح والتطلع الانساني لا للشعب العربي في مصر وانما للشعب العربي بأسره وفي مختلف اقطاره . ومن أجل ذلك اعتزل الشعر وهو فن التعبير الوحيد الذي ارتبط به منذ بداية حياته الأدبية .

وقد توهم في بداية الأمر وبعد أن بهره شوقي بمسرحياته الشعريه أنه لن يعتزل الشعر وانما سينتقل به او معه الى مستوى آخر من التعبير الشعري ، مستوى يحول النص الشعري الى شخوص تجري الدماء في عروقها وكان سعيدا ان يرى قصائده الغنائية وقد صارت من خلال الاطار الجديد حوارا تتداخل فيه الأصوات وتتعدد المواقف شخوص كثيرة تحب وتكره تتخاصم وتتآلف ، وذلك هو الفهم الأول والبسيط للمسرح والدراما والصراع . توهم باكثير ذلك في بداية امره مع المسرح لكنه بعد ان خاض ثلاث تجارب شعريه مرهقة مع المسرح وجد ان الشعر لا يصلح للمسرح .

كانت التجربه الأولى وهي « همام او في عاصمة الأحقاف » تقليدا او محاكاة لما تركته مسرحيات شوقي في نفسه من تأثير . وقد كتبها قبل ان يرحل الى القاهرة ويتعرف على اصول التأليف المسرحي ، أما التجربتان الأخريان فقد كتبهما في ظل معاناة شخصية ، وبعد قراءة وتأمل ودرس للمسرح الشعري الانكليزي ولمسرح شكسبير على وجه التحديد ، ومن المعلوم ان مسرح شكسبير او بالأصح الروائع الخالدة من مسرحه هي تلك المكتوبة شعرا لكنه شعر يختلف من حيث البناء الفني عن الشعر العربي ، وليس له ما للشعر العربي المنظوم من قواعد وقوالب ومن هنا نشأت رغبته في تفكيك البيت الشعري العربي وفي مناخ هذه التجربة ظهرت ترجمته لمسرحية « روميو وجوليت » كما ظهرت مسرحيته الأخرى المؤلفة وهي « اخناتون ونفرتيتي » وكلتا المسرحيتين منظومتان شعرا مرسلا . قد يخضع للبحور والأوزان لكنه يناصب البينية العداء ويجعلها تهدم البناء المسرحي وتفكك وحدته وتناميه .

وقبل ان نصل الى المرحلة التي تبين فيها باكثير فشل محاولته الثانيه وأن المسرح الحديث لايستقيم مع الشعر علينا أن نسترجع مع باكثير نفسه المؤثرات التي حملته إلى عالم المسرح . يقول في بداية كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي) عن تجربته الأولى مع المسرح الشعري : (كانت نشأتي الأدبية الأولى في حضرموت حيث بدأت انظم الشعر منذ بلغت

(١٧) فصله من كتاب عن علي احمد باكثير بعد للطبع .

الثالثة عشرة من عمري . وكان جل اهتمامي بالشعر ومبلغ اجتهادي للتبريز فيه ، فلم أدع ديوانا لشاعر من الأقدمين او المحدثين وقع في يدي إلا قرأته التهاما . وكان مثلي الأعلى في الأقدمين ابو الطيب المتنبي وفي المحدثين أحمد شوقي ، غير أني لم يتح لي الاطلاع على شيء من مسرحياته الا بعد مارحلت عن حضرموت فاقمت برهة في الحجاز .

فكانت مسرحيات شوقي هي أول ماعرفت من هذا الفن المسرحي ، فكان عندي عجبا أن أرى الشعر الذي كنت أعرفه للتعبير عن ذات الشاعر أو لوصف شيء من الأشياء مهما يكن موضوعيا فلا بد أنّ الشعر به شيء من ذاتية قائله ، كان عندي عجبا ان أرى هذا الشعر وقد تحول إلى حوار ومساجلة بين اثنين أو أكثر وعلى نحو يجعل كل شيء شخصية تعبر عن ذاتها ووجهة نظرها ، ويضعها في صراع مع غيرها من الشخصيات ويدور كل ذلك حول قصة واحدة هي مادة هذا العمل الشعري الذي يؤلف ديوانا صغير الحجم يختلف عن الدواوين المألوفة حيث أنه ينتظم موضوعا واحدا ، ولايتناول موضوعات مختلفة كتلك الدواوين .

كان لاطلاعي على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير في نفسي فقد هزني من الأعماق وأراني لاول مرة في حياتي كيف يمكن للشعر ان يكون ذا مجال واسع في الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتية قائله إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الاحداث . وكنت إذ ذاك متعلقا بالثوره على ماكان عليه حال بلدي حضرموت من التخلف عن ركب الحضاره والتأخر في كل ميدان من ميادين الحياة ، وبالسخط على الأوضاع الاجتماعية السائدة هناك ، مضافا إلى ذلك كله أزمة نفسية أليمة من جراء وفاة شخص عزيز علي هو زوجتي الأولى التي اختطفها الموت وهي في بواكير الشباب ، وكنت قد رثيتها في قصائد جمة كما عبرت عن سخطي على الأوضاع السيئة في بلدي في قصائد اخرى كثيرة حسب المناسبات ، وكنت خليقا ان انظم مزيدا من القصائد في هذين الموضوعين اللذين كانا يلحان علي لو لم اكن اطلعت على ذلك النموذج الغربي في استعمال الشعر بغير ما كان يستعمل له في القديم فلم أشعر إلا برغبة جامحة في محاكاة هذا اللون الجديد الذي وجدته عند شوقي واتخاذ ما كان يعتمل في نفسي من الأحاسيس والمشاعر المتصله بالأمرين السابق ذكرهما مادة لموضوع هذه المحاكاة . فكان ان كتبت مسرحية شعرية سميتها « همام أو في عاصمة الأحقاف » وذلك في مدينة الطائف حيث كنت اقضي فترة الصيف بين طائفه من ادباء الحجاز . . وقد كتبت هذه المسرحيه دون أي المام سابق ـ كما وصفت بفن المسرحية ـ بله أصول التأليف المسرحي ، فكانت النتيجة ـ وهذا مايهمني ان ألفت نظركم اليه ـ قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد وينظمها إطار واحد . ولكن لايمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجوز لافتقارها إلى المقومات الأساسية للمسرحية من بناء وحوار وشخصيات .

ومن الواضح ان باكثير لاينتقد محاولته المنظومة وحدها وانما هو ينتقد ضمنيا مسرح أحمد شوقي وماشابهه من المسرح المنظوم شعرا وقصائد مقفاة . ولم يكن قد اعلن بعد فشل شعر شوقي كتابة المسرح وهو الذي كان مايزال يبحث على انقاض محاولته الأولى عن كتابة اخرى غير مألوفة ككتابة المسرح : انه يشعر ان القصيده الغنائية لا مستقبل لها وان المستقبل هو لهذا الشعر الذي يتجاوز الفرد الى المجتمع والذي يحتضن تجربة واسعة من الحياة تتشابك فيها الشخصيات وتتصارع فيها الأفكار والأراء فكانت تجربته مع شعر التفعيلة في مسرحيته الفريدتين « روميو وجوليت » و « اخناتون ونفرتيتي » لكنه بعد كتابتها وبعد الجهد الذي وافق الأعداد لها اكتشف ان المسرح الشعري حالة تاريخية ولن تعود وأن

النثر هو اللغة الطبيعية لكتابة المسرح المعاصر الذي يقترب من الناس ويتحدث إليهم بعيدا عن التصنيع والافتعال . لقد حاول باكثير مرتين إخراج الشعر من كونه مدحا ورثاء او وصفا وحكمة الى كونه تعبيرا عن مشاعر عصره وحاول بما اكتشف له من نظام لايخضع للقواعد التقليدية أن يجعل منه لغة فنية تعيش العصر بكل ما يطرح في جنباته من قضايا ومشكلات ، ولن يستطيع ان يكون كذلك مالم يقتحم عالم المسرح الجديد ، لكن المسرح استعصى على الشعر وهو الذي استعصى على المسرح وفشلت التجربه الثانية التي بدأها ، راضيا وفخورا بما أنجز ، وقد اعلن عن فشل هذه التجربه بنفس القدر من الصراحة الذي اعلن به فشل هذه التجربة السابقه : (واحسست بعد ان أتممت هذا العمل روميو وجوليت ـ ورضيت بعض الرضا عن نجاح هذه التجربة ـ ان قد آن الاوان لأؤلف مسرحية على هذه الطريقة فوقع اختياري على موضوع اخناتون الذي استهواني تاريخ حياته وحركته الدينيه وثورته على كهنة امون وتبشيره بالحب والسلام ، والجديد في ذلك أنني التزمت بحرا واحدا في هذه المسرحية هو البحر المتدارك الذي ادركت من تجربتي الأولى انه اصلح البحور كلها لهذا الضرب . وغني عن البيان ان هذا العمل جاء اكمل بكثير من مسرحية « همام » التي الفتها في الحجاز وقد ظهر فيه تأثري بشكسبير الذي كنت احتذيه اذ ذاك سواء في العلاج المسرحي أو في استعمال الشعر المرسل ولكن هذا الشعر المرسل . لم يستقبل عند ظهوره بالترحيب أو الاستحسان الا من قبل المرحوم الأستاذ ابراهيم المازني الذي تفضل ـ رحمه الله ـ فكتب مقدمة للمسرحية اشاد فيها بهذه التجربه في الشعر المرسل وصلاحيته للمسرحية . وكنت اظن انني سأتابع كتابة المسرحيات بهذا الشعر غير ان تجاربي جعلتني بعد ذلك اقطع بان النثر هو الأداة المثلى للمسرحية ولاسيما اذا أريد ان تكون واقعيه . . وأن الشعر لاينبغي ان يكتب به غير المسرحية الغنائية التي يراد بها ان تلحن وتغنى أي « الأوبرا » .

الواقع ان المسرحية الشعرية ـ أو بعبارة أدق ـ المسرحية المنظومة لم يعد لها مكان اليوم الا عند قليل جدا من الكتاب مثل ت . س اليوت وماكسل اندرسون . حقا كان الشعر لغة المسرح عند كتاب اليونان والرومان وكان كذلك عند شكسبير وأقرانه في العصر الاليزابيثي وعند راسين كورني في فرنسا ولكن هذا التقليد وهو التزام الشعر في المسرحية قد مات من عهد طويل ، وان ظلت المحاولات تبذل لاحيائه منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم ومن اشهر من حاول ذلك الشاعر الايرلندى الكبير ييتس الذي كان يعتقد ان احياء الشعر في المسرح هو الطريقة الوحيدة لانقاذ المسرح من غلبة الاتجاه الذهني عليه ولاعادة الوقد العاطفي اليه وقد نجح في ذلك غير ان نجاحه هذا كله مرجعه الى الظروف التي صاحبت انبعاث الروح القومية الايرلندية ولذلك مالبثت الحركة المسرحية في ايرلندا ان انقلبت بعده من الاتجاه الشعري الى الاتجاه الواقعي) نفس المصدر ص ١٢

قد يكون في الجملة الاخيرة من هذه الفقرة ما يوجز القضية ويصورها ابرع تصوير ان باكثير يفرق فيها بين اتجاهين اثنين في كتابه المسرح احدهما شعري والآخر واقعي ، ولاشك ان الزمن الادبي يتجه نحو الواقعية وهذا ماحدث ويحدث وهو ما ادركه باكثير منذ وقت مبكر ، باحساس « فني عميق وبحدس يؤكد انه موهوب مسرحيا وأن هذه الموهبة هي التي قادته الى المسرح الحقيقي المسرح الواقعي عبر محاولات شوقي وعبر محاولاتهالمضطربة مسرحيا والتي خلقت في مجال الشعر نظاما جديدا مايزال وسيبقى شغل الناس الشاغل .

وإذا كان باكثير في الفقرات الأولى قد اعترف بفشل محاولته الأولى وماجاء على شاكلتها كمسرحيات شوقي وعزيز أباظة والخرين ، باعتبارها قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد وينظمها اطار واحد ، ولكن لاعلاقة لها بالمسرح وفنه فانه في هذه الفقرات لايعترف بفشل محاولته الثانية فحسب ، وهي المحاوله القائمة على الشعر المرسل ، وانما هو يعترف بفشل كل محاولة لكتابة المسرح شعرا بما فيها تلك المحاولات البارعة التي ظهر بها الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي او تلك المحاولات الأكثر براعة للشاعر صلاح عبد الصبور ، فضلا عن المحاولات الأخرى التي قام بها شعراء التفعيلة ممن توهموا ـ كما توهم من قبلهم باكثير ـ ان كسر لعلها البينية حدة البيئة في الشعر سوف يكسر حدة الخطابية ويقترب بالمسرح الشعري من المساحة الواقعية .

والغريب ان الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قد ظل يدافع عن هذا المعنى الاخير الى آخر يوم في حياته ، وهو يرى ان المسرح ولد في احضان الشعر وسوف يعود حتما إلى ينابيعه الشعرية الأولى .

وقد ردد هذا المعنى في كثير من كتاباته عن المسرح وهو في ذيل مسرحيته « مسافر ليل » ـ واعترف انها اعظم ما في لغتنا العربية من مسرح شعري ـ يناقش القضية بقدر من الثقة بالنفس وبالشعر ويضيفها على النحو التالي : (وحين قرأ بعض الأصدقاء هذه المسرحية مني لعلها كاشفة بآرائهم التي وجدت في معظمها صدى للمشكلات التى عهدتها قبل الكتابة ، وتبلورت هذه المكاشفات في هيئة أسئلة كان أولها :

ـ لماذا الشعر ؟

الشعر لأن المسرحية ظلت تكتب شعرا عمرها كله ، فيما عدا القرن الأخير ، ولانها تحاول ان تعود في سنواتنا الأخيرة الى النبع الذي انحدرت منه ، وقد اسعفها على العودة ذلك التغير في مفهوم كلمة شعر ، إذ لم تعد مرادفة للنظم بل اصبح بين الشعر والنظم مباينة اعمق من المباينة بين الشعر والنثر ، فالخلاف بين الشعر والنثر خلاف شكلى ، أي الخلاف بين الشعر والنظم فهو خلاف في الرؤ يا والاقتراب والتحقيق .

ولكن قضية الشعر والمسرحية ليست قضية جاهزة بل هي قضية خصبة مشتبكة الأفرع ، انبتت وستثبت الوانا من التفريعات .

فمن السهل ان نتحدث عن شعرية المسرح او شاعريته عند « اليوت » « وييتس » و « كريستوفرفراى » ، و « اودن » و « ماترلنك » « وبكيت » و « شحادة » وغيرهم ولكنا لو تتبعنا مفهوم العلاقة بين المسرحية والشعر لوجدنا فيا بينها اختلافا شاسعا لايقل سعة عن الاختلاف بين كتاب المسرح النثري والاختلاف هنا في دور الشعر اهو حالة ام اسلوب ام حلية ، أن في المؤلف الواحد الوانا من الاختلاف ، كما هو الشأن في « اليوت » فان « جريمة قتل في الكاتدرائية » مسرحية مكثفة غنية بالايقاعات ، جليلة بشخصيتها المدمجة ، بل هي عودة بالمسرح الى حالته الأولى كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية . بينما يحاول اليوت فى مسرحياته التالية وبخاصة « حفلة الكوكتيل » وما بعدها أن يجعل من الشاعرية اطارا عاما للعمل الفني ، مع قدر قليل من الايقاعات يهب اللغة نفحة من السمو الكامل ، تخفى احيانا حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعرا » .

(صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ص ٦٨٧) ومع اعجابنا غير المحدود بصلاح عبد الصبور واعترافنا الكامل ببراعته في الدفاع عن المسرحية الشعرية وبقدرته الفائقة على ايراد مختلف الادلة من مسرح العصر فاننا نتفق مع ماوصل اليه باكثير من ان الشعر بمختلف اشكاله لايصلح للمسرح ، لانه يهدم اهم اعمدة المسرح المعاصر وهو الواقعية فضلا عن الغاء الأثر الواضح لما يسمى « بالايهام المسرحي » واستدراج الجمهور الى التفكير في أن مايشاهده الواقع أو صورة منه هل يتحدث الناس شعرا أو قريبا من الشعر ، أساتذة الادب والشعر أنفسهم هل يتحدثون شعرا في لقاءاتهم او في محاوراتهم . لقد توصل باكثير من خلال التفكير والتجربة معا الى تحديد لغة المسرح ، وعندما كان غارقا في دوامة التجريب فقد كان يردد نفس مايقوله الأستاذ / صلاح عبد الصبور ، ولولا الخشية من اطالة الاقتباس لأقمنا مقارنة بين الفقرة الأخيرة من كلام صلاح وبين فقرة مماثلة من كلام باكثير يتحدث فيها عن القاء الشعر المرسل على المسرح وكيف ان الممثلين يلقونه بصورة تقرب من القاء النثر « فلا يكاد الرجل العادي يدرك انه شعر موزون » مع اشارات واضحة الى الفارق بين الشعر والتنظيم وبين الشعر المرسل والنثر وهو يصل الى ابعد من ذلك عندما يقول « اما بالنسبة للجمهور حين يشاهد المسرحية فلا احسب ان هناك كبير فرق بين ان يكون مايسمعه نثرا وشعرا مرسلا ولاسيما اذا كانت طريقة الاداء في التمثيل هي الطريقة الواقعية دون الطريقة الالقائية المجلجلة .

في المسرحية : ص ١٣

لقد عانى باكثير من المسرحية الشعرية ومن البحث عن طريقة تلغي التعارض او التضاد القائم بين الشعر والمسرح وقد تبدت له اثناء ذلك مشكلات جمة جعلته يعدل عن الشعر جملة وجملة يرى « ان النثر هو اللغة الطبيعية للمسرحية » وهو يحقق بذلك ريادة اخرى ويهدم اكبر وهم شعري في حياتنا الأدبية وهو مايسمى « المسرح الشعري » .

اخناتون ونفرتيتي :

كتب علي أحمد باكثير ـ في بداية عهده بالمسرح ـ ثلاث مسرحيات شعرية هي بحسب الترتيب الزمني لكتابتها « همام » و « روميو وجوليت » و « اخناتون ونفرتيتي » كما كتب بعد ذلك مسرحية شعرية رابعة هي « قصر الهودج » والتي يسميها « أوبرا » غنائية مع انها لاتختلف كثيرا عن « همام ولا عن مسرحيات شوقي الشعرية ، وربما اختار لها هذه التسمية بسبب توافر الغنائية الناتجة عن التزامه بقواعد النظم وليكون منسجما مع ماذهب اليه من أن شعر التفعيلة ـ اذا كان لابد من الشعر في المسرح ـ هو الأصلح والأقرب الى لغة المسرحية والتراكيب الدرامية الحديثة .

واذا كانت مسرحية « همام » قد خرجت من اهتمام صاحبها فانها لن تهمنا نحن في هذا المجال ، كما ان مسرحية روميو وجوليت « المترجمة بأمانة عن شكسبير قد نالت فيما سبق من الاشارات الى موضوعها مايكفي فان مايبقى جديرا بالأشارة من مسرح باكثير الشعري هو مسرحية « اخناتون ونفرتيتي » هذه المسرحية الطريفه ذات الصيغه التجريبية والموضوع الفرعوني . وما يهمنا من امرها في هذا المجال هو موضوعها اما صيغتها الفنية فقد تعددت اليها الاشارة في اكثر من موقع لارتباطها التاريخي بقضية الجديد في الاسلوب الشعري . وقد حاول باكثير في كتابه « فن المسرحية » ان يبرر لنفسه امام القارىء استخدام موضوع فرعوني وارجاع ذلك الى حرصه على القومية العربية التي تتعدد جذورها وتتنوع بتعدد الأقطار العربية وتنوعها ونسي ان ذلك قد تم تحت تأثير الظروف التي احاطت بظهور هذه المسرحية وغيرها

من المسرحيات الفرعونية ، ومن الملاحظ ان باكثير منذ بداياته الأدبية لايستطيع مقاومة اغراء المناخ ، والمناسبات ، فقد كتب « همام » وهو في الجزيرة العربية ، وكتب « روميووجوليت » وهو طالب في قسم اللغة الانجليزية ، ولايبعد انه كتب « اخناتون ونفرتيتي » في الفترة التي وقع فيها تحت تأثير جودة السحار ونجيب محفوظ وعادل كامل وكان ثلاثتهم والأخيران على وجه الخصوص مبهورين بتاريخ مصر القديم على اثر الكشوفات الفرعونية التي اغنت ثقافة العالم ، وقد كان باكثير الجامعي الوحيد الذي انضم الى ذلك الثلاثي وكونوا جميعا ماسمي بدار النشر للجامعيين ، التي تحولت فيما بعد الى « دار مصر للطباعة » وعن طريق هذه الدار عرف الناس باكثير وما تزال حتى الآن تعتبر نفسها الوريث الشرعي لانتاجه الأدبي . وكان نجيب محفوظ قد كتب يومئذ روايتيه التاريخيتين « عبث الأقدار » و « رادوبيس » كما كان عادل كامل قد كتب ايضا روايتين تاريخيتين هما « مليم الأكبر » و « ملك من شعاع » والروايات الاربع تتنفس التراث الأسطوري الفرعوني ، وتحلق في سماء طيبة ووادي الملوك . وقد حاول باكثير ان يجاري زميليه الكاتبين فيما ذهبا اليه فكتب مسرحيته « اخناتون ونفرتيتي » من واقع ذلك التأثير او بالأصح من واقع ذلك المحيط المفعم بعبق التاريخ وعطور الأزمنة الضاربة في أعماق الحياة القديمة . .

وقد أراد باكثير بطريقة غير مباشرة . أن يوحي للقارىء بأن أخناتون لم يكن رجلا عاديا أو فرعونا صالحا وانما كان نبيا من الأنبياء وذلك عندما وضع الآية الكريمة التالية في مدخل الرواية « ورسلا قد قصصناهم عليك من قبل ورسلا لم نقصصهم عليك » نحن إذن ـ مع أخناتون ـ في حضرة أحد الأنبياء أو الرسل وما كان اخناتون في نضاله إلا واحد من البشر الملهمين الذين نظروا إلى السماء فبهرتهم أشياء أخرى خلف الشمس ، وأرهقهم التفكير في الكون والموت والحياة ، ان الأيمان بالله هو المحور الاساسي للمسرحية وتقول السطور الأولى من مقدمة الطبعة الأولى هذه مسرحية شعرية اقدمها الى قراء العربية أردت بها ان اسجل مجدا من أمجاد هذا الشرق العربي في تاريخه القديم واصور شخصية عظيمة رائعة عاشت تحت سماء وادي النيل العزيز قبل زهاء ثلاثة وثلاثين ـ قرنا وقامت بجهاد روحي نبيل ورسالة فكرية سامية يشهد ان بأن هذا الجزء من الأرض « الوطن العربي اليوم » لم يزل منذ الأزمنة الموغلة في القدم مهد الرسالات الانسانية العظمى ومطلع شموس الفكر والحضارة والعرفان والحكمة والبيان « اخناتون ونفرتيتي المقدمة ص ١١ » وتجدر الاشارة هنا الى ان يشهد ان باكثير قد استهوته ـ في مسرحية أخناتون ـ ربما شغله التجريبية الأسلوبية او نظام التعبير الشعري الجديد عن العناية المسرحية واصلاح امور شخصياتها والاهتمام بالنص الدرامي ولعل الدراسة التحليلية لشخصيات المسرحية التي اختتم بها الكاتب مسرحيته أو بالأصح جعلها ذيلا للمسرحية ، ولعلها أهم مافي المسرحية ، وهي جديرة بدراسة مستقلة تستقرىء مرامي الدراسة وتفسيرها لأبعاد المسرحية ولشخوصها القادمين الى عصرنا من وراء القرون .

« المسرح النثري عند باكثير »

قبل أن امضي في الحديث عن المسرحية عند باكثير أحب في البداية أن أنبه القارىء الى نوعين من فن المسرحية في ادبنا العربي الحديث ولست أدري إن كانت لهما نظائر في الآداب الأخرى .

وأحد هذين النوعين من الفن المسرحي يصفه النقاد العرب بالمسرح الذهني أو مسرح القراءة ، أما الأخير فيوصف بمسرح الخشبة « مسرح الفرجة » وهذا الأخير هو الذي يحظى بالاهتمام ويتحول الى عمل فني يجد طريقه الى أفخم المسارح ، ويستحوذ على افئدة الجماهير ، وبعكس المسرح الذهني الذي يستعصى على الاخراج ويستحيل أن تنتقل مشاهده الى خشبة المسرح فلا يجد له مسرحا سوى في ذهن القارىء وخيالاته .

ولعل أهم المسرحيات التاريخية التي كتبها توفيق الحكيم في بداية ظهورالمسرح الرفيع مثل « اهل الكهف » « وشهرزاد » هي من النوع الذهني الذي يهتم القارىء وحده في ان يقيم له في ذهنه مسرحا مناسبا ، وربما تلازمت هذه الخصوصية بالمسرح التاريخي الذي تتداخل فيه الأزمنة وتتعدد المشاهد والأحداث وكما برع توفيق الحكيم في هذا النوع من المسرح الذهني فقد برع كذلك في خلق لغة الحوار . وبذلك احتل الحكيم لفترة غير قصيرة عرش المسرح ، وكان دوره في تأصيل فن المسرحية النثرية محل تقدير واعتراف من كل الذين مارسوا كتابة المسرحية وحاولوا تجذير المسرح في تربة المجتمع العربي .

وقد تأثر باكثير ـ دون ادنى شك ـ بمسرح الحكيم ويسترعي الانتباه محاكاته في مسرحه الاسطوري والتاريخي كما حدث على سبيل المثال في مسرحية « شهرزاد » «وازوريس ومأساة اوديب » ، التي تأثرت مع اختلاف الاهداف « ايزيس » و « شهرزاد » و « اوديب ملكا » لتوفيق الحكيم فضلا عن اتجاه مسرح باكثير نحو المسرح الذهني ، وان كان باكثير قد اغفل في كتابه « فن المسرحية » الاشارة الى الحكيم والى مسرحه اغفالا تاما وحاول ان يرجع معرفته بالمسرح وبعناصره الفنية الى دراساته وقراءاته للمسرح الأوربي القديم والحديث ، وان يظهر في موقف الند لتوفيق الحكيم واذا كان اغلب ماكتبه باكثير من مسرحيات ذا صبغة تاريخية او حديثة قد ضلت طريقها نحو المسرح والجمهور فان لذلك عنده تفسيرا آخر غير الذهنية وخصوصية الرؤية وهو الاهمال مما جعله ينشر اعماله المسرحية كنصوص ادبية دون النظر الى اخراجها على المسرح .

وبما ان باكثير قد ترك لنا أكثر من عشرين مسرحية نثرية فاننا لن نتمكن في هذا البحث المحدود النطاق من أن نتتبع كل هذا الكم الكثير من المسرحيات وسوف نكتفي بالحديث عن نماذج للمسرح التاريخي ومن بعض نماذج للمسرح الحديث ، كما أننا لن نقترب على الاطلاق من تلك المسرحيات التي اطلقتها وبالأصح فرضتها المناسبات كمسرحية الزعيم الأوحد مثلا والتي كتبها كما تقول المقدمة« بطلب من المؤتمر القومي للثقافة والفنون الذي عقد في دار الأوبرا في القاهرة في اواسط ابريل ١٩٥٩ لمواجهة الخطر الشعوبي الذي استفحل اذ ذاك وأصبح يهدد قوميتنا العربية لافي العراق وحده حيث كان قاسم يذبح القوميين ويسجنهم ويمثل جثثهم بالآلاف ، بل في الوطن العربي كله . « الزعيم الأوحد » « المقدمة »

لم تكن مسرحية الزعيم الأوحد ولاماجاء على شاكلتها من مسرح المناسبات تحمل اي قدر سياسي للأحداث المؤسفة التي مرت بالوطن العربي . والأعجب أن باكثير بعد أن اجهد نفسه في تأليف هذا العمل التمثيلي استجابة لدعوة المؤتمر العام للثقافة والفنون لم يلق اذن تجاوب من المسرح القومي وكان الاهمال نصيب مسرحيته هذه حتى لقيت طريقها الى النشر كنص أدبي للقراءة شأن معظم مسرحياته التاريخية والاجتماعية .

المسرحية التاريخية :

في ظل الواقع العربي الذي كان قائما في اواخر الثلاثينات وفي الاربعينات والخمسينات من هذا القرن كان الأديب العربي يجد في التاريخ وفي الشخوص التاريخية الشهيرة ينابيع خالدة للاستيحاء والتعبير الرمزي ، وقد ألمحنا في فصل سابق الى الاثر الذي تركته صحبة باكثير لعدد من زملاء الدراسة واصدقاء القلم الذين كانوا يعيشون سنوات الانبهار بالقديم وبالحضارة الفرعونية ، وما وقر في انفسهم من رغبة ملحة في الارتداد اليها واستنطاق شخوصها والانجذاب نحو ذلك الماضي البعيد ، وقد بدأ اولى محاولاته المسرحية الجاده والجديدة منطلقا من نفس الموقع واقصد « المسرحية الشعرية » واخناتون ونفرتيتي » ثم أتبعها بالمسرحية النثرية « الفرعون الموعود » في سلسلة من مسرحياته التاريخية التي حاولت أن تمسح تاريخ الوطن العربي بأكمله ، في محاولة للرد على الدعوات الاقليمية التي نشأت من خلال التميز الجزئي ببعض المراحل التاريخية أن تقيم كيانا قويا معاصرا يشذ عن الكيان العربي الواحد ويفتت وحدة الوطن الكبير .

وسنحاول أن نتعرف على نماذج من مسرح باكثير التاريخي ، وذلك بعد ان نتعرف على رأيه هو في مسرحياته التي اشتقت حوادثها من واقع التاريخ القديم ، يقول تحت عنوان « المسرحية والقومية العربية » وفي فصل من اهم فصول كتابه « فن المسرحية » (ان القومية العربية بمفهومها الحديث ما بدأت تظهر في اقلام الكتاب العرب وفي قصائد شعرائهم بصورة واضحة الا منذ الحرب العظمى الأولى عندما أحس العرب بثقل وطأة الحكم التركي الذي كان يسيطر على معظم بلادهم ، وبخاصة منذ ظهرت في الأتراك تلك النزعة العنصرية الداعية الى الجامعة الطورانية والرامية فيما ترمي اليه الى تتريك العناصر الخاضعة للدولة العثمانية ومنها العنصر العربي .

ومايقتضيه ذلك من القضاء على كيان العرب ولغتهم وادابهم . فكان ذلك سببا لانحياز العرب « الى معسكر الحلفاء المناهض للمعسكر المنسوبة اليه تركيا بمقتضى وعود قطعتها لهم بريطانيا وحلفاؤها ان تظل البلاد العربية على استقلالها وحريتها بعد الحرب .

ولكن الحلفاء أخلوا بمواثيقهم فاقتسموا الشام والعراق وليبيا فيما بينهم وبقيت القومية العربية حلما يتغنى به الشعراء وتجري به أقلام الكتاب منذ ذلك الوقت حتى أتاح الله لها من أحال هذا الحلم الى حقيقة واقعة في شخص زعيم النهضة العربية الرئيس جمال عبد الناصر .

وقد تأثرت بهذه الروح فيما تأثرت به من قراءاتي الأولى للشعر العربي المعاصر في مصر والعراق والشام منذ كنت يافعا في حضرموت ، ثم نمت هذه الروح عندي بعد الرحلات التي قمت بها في اطراف اليمن وربوع الحجاز الى أن استقر بي المقام في مصر فكان ذلك يظهر في الشعر الذي كنت أنظمه والذى لاصله له البته بالقومية العربية ولكن الواقع اني اخترته بالذات بدافع من ايماني بها ، ذلك اني حين قدمت الى مصر في غضون سنة ١٩٣٤م كانت لاتزال هناك بقايا من روح الدعوة الاقليمية التي روج لها الاستعمار ليقطع بها اوصال الامة العربية ويفرقها « شيعا » ، وكان بعض الكتاب المتحمسين للقومية العربية ينعون على مصر اعتزازها بتاريخها الفرعوني القديم ، ويودون لو تكفر بتلك الأمجاد الفرعونية وتكتفي بأمجادها العربية ، لكن هذه الطريقة لم تعجبني ولم اقتنع بها فيما بيني وبين نفسي ، فمن الشطط إن لم

يكن من المحال ان تحمل مصر على تناسي او تجاهل حضارتها القديمة التي اذهلت العالم ، والتي صارت تراثا انسانيا مشتركا يعنى به العلماء من جميع الشعوب ويدرس في كل جامعات العالم ، فلم يعترف العرب بهذه الحضارة ، ولم لايعتزون بها وقد نبتت في قديم هذا الشرق العربي فهم اولى بذلك من غيرهم ؟

أليست مصر بلدا عربيا في طليعة البلاد العربية ؟ أليس تاريخها القديم جزءا من تاريخها العام ومن ثم يكون جزءا من تاريخ هذا الشرق العربي ينبغي أن يعتز به كل عربي ورث هذه الحضارات كلها : الحضارة الفرعونية في مصر والحضارة البابلية في العراق والحضارة الفنيقية في الشام ؟

وما الفرق بين هذه الحضارات وبين الحضارات السبئية او المعينية في اليمن ؟ لعل بعض الكلام قد سقط من هنا اليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين اللذين هم أجداد عرب اليوم في هذه الأمجاد التاريخية القديمة الى رصيد مجد الأمة العربية ، وارثة هذه الحضارات كلها ووارثه الارض التي نبتت فيها هذه الحضارات . . وبهذا الوعي كتبت مسرحية (أخناتون ونفرتيتي) وأشرت الى هذا المعنى في مقدمة الكتاب متمثلا ببيت من قصيدة نظمتها على لسان أبي الطيب المتنبي بمناسبة ذكراه الألف يقول فيها مخاطبا المصريين :

أبوكم أبي يوم المفاخر يعرب

وجدكم فرعون أضحى بكم جدي ، وكان في نيتي اذ ذاك ان أتبع هذه المسرحيات بأخرى استوحيها من التاريخ القديم لكل قطر عربي فمسرحية عن حورابي ومسرحية عن هانيبال ومسرحية عن ملكة تدمر ومسرحية عن اليمن وهكذا حتى اذا قرأها العرب في كتاب او شاهدوها على المسرح ادركوا ان هؤلاء الابطال كانوا اجدادهم ، وان هذه الأمجاد تعتبر امجادهم الى جانب المجد العربي العربي الخاص ، فلا تناقض بين الاعتزاز بهذا والاعتزاز بذلك ، غير اني لم يقدر لي انجاز هذا البرنامج فقد جدت احداث عقب ذلك قللت من اهمية ذلك الغرض الذي اشرت اليه ، وذلك حين ظهرت دلائل انبعاث الوعي القومي العربي من جديد وكان من نتائجه قيام جامعة الدول العربية ولم يعد هناك مايخشى من شيوع الروح الاقليمية البغيضة من الأقطار العربية .

(فمن المسرحية من خلال تجاربي : ص ٣٧) : ومن هذا المنطلق الذي يعتبر كل تواريخ الاقطار العربية تاريخا مشتركا ، ويرى في كل خاص من تاريخ أي قطر عربي تاريخا عاما وشاملا حدد باكثير ووعى علاقته بالتاريخ وكتب وفقا لذلك الوعي مسرحياته التاريخية ، ولم يستغرقه الحدث كما وقع في الماضي بمقدار ما افاد منه نظرة نقدية تأملية للحاضر ويمكننا قراءة ذلك حتى في مسرحه الفرعوني وفي مسرحية « الفرعون » على وجه الخصوص ، فهذا الفرعون الموعود ـ كما سنرى ـ فقد جاء لكي يخلص مصر من فساد فرعونها الظالم العابث . وقد استلهم باكثير احداث مسرحيته هذه من التراث الادبي الفرعوني ، وقد اثبت في مقدمتها النص التاريخي نقلا عن كتاب « من ادب الفراعنة » ويتألف النص التاريخي من اسطورة وجدت مكتوبة بالهيراطيقية على مدرج بردى ، وعنوانه « الشقيقان » ويحكي قصة أخوين من مصر القديمة ، كان الاكبر يعيش في منزله مع زوجته لايمارس العمل سوى في أيام الحرث والحصاد وكان الشقيق الأصغر الذي نشأ في رعاية اخيه وكأنه ابنه يقوم بكل المهام الضرورية وغير الضرورية بما في ذلك اعداد الخبز ، وقد فتنت الزوجة بالاخ الأصغر وحاولت ان تدفع به الى خيانة اخيه معها فرفض ان يقترف الاثم وعندما تيقنت انه لن يرتكب الجريمة التي

تدعو الى ارتكابها شكته الى اخيه الأكبر بأنه راودها عن نفسها ، خاف الفتى من أن يتسرع اخوه في الغضب عليه وهاجر من مصر الى السند الى حين يكتشف الأخ براءته وخيانة الزوجة ، وبعد حوادث أسطورية غريبة تأكدت براءة الشقيق الأصغر وعاد ليكون فرعونا او ملكا على مصر .

تلك هي أحداث الأسطورة التاريخية التي نسج بأكثير من أحداثها مسرحية « الفرعون الموعود » الوقائع لم تتغير كثيرا حتى الخوارق الأسطورية ظلت قائمة في المسرحية مع تعديل طفيف واضافات لاتؤثر في الجوهر ، ولاتفضح الواقع التاريخي المعادل فضحا مباشرا او كاملا ، فقد هدفت المسرحية من خلال وصف الفساد القائم في قصر فرعون مصر القديم ، الى تعرية فساد قصر « فاروق » فرعون مصر الحديث ، ولكن من أن يدفع القصر وصاحبه بالفسق ومن ان يحلم لمصر بميلاد حاكم صالح يعدل بين الرعايا ويتحول قصره الى مقر سياسة البلاد لا أن يستمر ماخورا لجميع الوصيفات او اغتصاب الجميلات من نساء عاريات ، وكالعادة لم تجد المسرحية طريقها الى خشبة المسرح ، وما كان لأي مسرح أن يقبل بها حتى لايثير عداء الملك وحاشيته بما سوف يكشف التمثيل من اسقاط واضح الدلالة كما في هذه الفقرة من المنظر الأخير :

فرعون : « ينظر اليه مرعوبا » من انت ويلك ؟

باتا : « في صوت مرعوب » انا الغلام الذي تبحث عنه لتقتله ، انا باتا اللذي اغتصبت منه زوجته ، انا قاتلك ولاقاتل لك غيري .

فرعون : « يتقهقر منه »

باتا : ساريح الشعب من ظلمك وفجورك ، وساريحك من نفسك الفاجرة ؟

فرعون : « صائحا » ويلكم اقتلوه ، اطعنوه من خلفه .

حامور : الفرعون الموعود لايقتل !

باتا : يتقدم نحو فرعون شارعا خنجره ويطعنه لن يحميك مني أحد .

فرعون : « يصيح صيحة منكرة ويخر صريعا » ويلكم اقتلوه !

« يتقدم رجال فرعون ليقتلوا باتا بينما ينسل الكاهن سيد ويثب خارج الشرفة »

حامور : « صائحا » الفرعون الموعود لايقتل ، حذار أن تمتد اليه يد بسوء .

« ينزع التاج من رأس فرعون ويضعه على رأس باتا » البس تاج النيل ياباتا ، وكن فرعونا صالحا ، وليبارك الرب عليك « يركع له » يعيش ملك مصر :

الجميع : يقفون ذاهلين ومايلبثون ان يركعوا له « يعيش ملك مصر ارفعوا رؤ وسكم ، بارك الرب عليكم .

« يرفع الجميع رؤ وسهم وينهضون »

باتا « لعامور » قد وليتك ياعامور رئاسة الكهنة وجعلتك وزيري وطبيبي الخاص .

عامور : شكرا يامولاي ، ولك على أن أمحضك النصح ، وأخلص في خدمتك وفي خدمة شعبك .

باتا : ان لي عليكم الطاعة والاخلاص ، ولكن علي الا ادع ظالما الا عاقبته ، ولامظلوما الا أنصفته ، ولاحقا مغصوبا الا رددته الى صاحبه ، « ويتنهد » ولاخائنة زوجها الا نكلت بها تنكيلا . . . »

القرعون الموعود ص ٩٧

ومن المعروف ان المهم في الأحداث التاريخية المستقاه ، أو المستلهمة في الأعمال المسرحية ليس الأحداث ذاتها بل ماتوحي به وماتخلقه في الأذهان من رؤية جديدة لأحداث مماثلة في الواقع .

والكاتب المسرحي لا يقدم هذه الأحداث بالطبع ، ولا يعرضها كما يفعل المؤرخ أولا يقصد إلى دراستها أو تحليلها وإنما إلى استرجاع مناخها الحضاري والفكري والخروج بمنظور يساعد على تفجير التناقض في ذهن المشاهد ومحاولة فتح آفاق جديدة في حياته وإلى اتخاذ موقف مغاير من أحداث اليوم والأمس .

ومسرح باكثير التاريخي لا يخلو من هذا المعنى ومن لا مزج في الرؤية المعنوية بين الحاضر والماضي وربما كانت مسرحية « أبو دلامة » وهي اقل المسرحيات التاريخية قدرة على تجاوز الماضي الى الحاضر مع ذلك المهرج المضحك والمعروف للعامة قبل الخاصة بما روى عنه من أحاديث وما روى عنه من نوادر ، جعله في مواقف بعينها من المسرحية يقوم بدور المعارض للخليفة المهدي ، وإذا كانت المعارضة قد اتسمت في بعض المواقف بقدر من الدعابة والمرح إلا أنها في بعض المواقف قد اتخذت الطابع الجاد والتحريض كما هو الأمر في موضوع الخوارج . فقد استطاع « أبو دلامة » ان يشكك الجنود في حرب الخوارج ، وأن يقنع الخليفة في حرب بإظهاره مشغولا ومتغافلا بحرب فئة المسلمين لا ذنب لهم الا معارضة الخليفة .

نقول بعض الفقرات :

ابو دلامة : ما ادري والله لماذا يريد ان يحاربهم وهم مسلمون مثلنا يشهدون ان لا اله الا الله وان محمدا رسول الله ، افلا يتركهم لشأنهم ؟

الجنيد : « بصوت منخفض » صه ! لو سمعك أحد من رجاله تقول هذا ما سلمت من العقوبة .

ابو عطاء : نعم . . . يا ابا دلامة !

ابو دلامة : والله لأقولن هذا لرجاله في القصر ولجنوده أيضا فما أرى جلهم إلا راغبين عن الخروج لقتال هؤلاء المسلمين !

ابو عطاء : ويلك ياشيخ اياك ان تفعل فوالله ليكونن وبالا عليك .

ابو دلامة : وانا والله لا ابالي

(ابو دلامة : ص ٩٧)

المهدي : ويلك او قد قلت ذلك بالكم .

ابو دلامة : نعم يا امير المؤمنين لقد بلغني ان هؤلاء الخوارج يشهدون مثلنا ان لا اله الا الله وان محمدا رسول الله فان كنا مسلمين فهم مسلمون !

المهدي : (غاضبا) ولكنهم خارجون على طاعتنا ويلك

أبو دلامة : اجل يا امير المؤمنين ، فاني والله ما قلت انهم ليسوا كذلك . او لم تقل ان الخوارج ليسوا أعداء الله ؟

ابو دلامة : بل قد قلت ذلك .

المهدي ويلك يا عبد السوء الآن استحققت القتل ! خذوه !

ابو دلامة : (صائحا) مهلا يا امير المؤمنين ! الا تسمع حجتي فان كنت ضالا هديتني ؟ لقد رأيتك تسمع حجج الزنادقة افلا تسمع حجة عبدك ابي دلامة ؟

المهدي : حجتك يا زنديق او رقبتك !

ابو دلامة : هلمي يا حجتي انقذي رقبتي من سيدي امير المؤمنين قبل ان يظلها عفوه الواسع !

المهدي : حجتك أو رقبتك !

ابو دلامة : يا امير المؤمنين لقد ظننت ان الله عز وجل هو الذي خلق هؤلاء الخوارج كما خلقني وخلق امير المؤمنين . .

المهدي : ويلك اي ذلك شك يا فاسق ؟

ابو دلامة : فقد بدا لي ان لو علم الله انهم سيكونون اعداء له ما خلقهم)

(ابو دلامة : ص ١١٠)

ان العلاقة بين التاريخ وفن المسرح من اقدم العلاقات ، وربما بدأ المسرح تاريخيا وانه قد خرج من كتاب التاريخ ، ومنذ اقدم كاتب مسرحي والتاريخ هو مادته الخام ، وعندما نقرأ مصادر شكسبير مثلا نرى اهم مسرحياته قد اعتمدت على وقائع تاريخية معروفة وبعض هذه المسرحيات مستمدة من كتاب « بلوتارخ » عن ابرز رجال التاريخ الروماني وأحداثه وليس له في هذه المسرحيات سوى الصياغة الفنية وبعض التعديلات والتغييرات التي يقتضيها من المسرحية .

وقد اتخذ مسرح شكسبير شكله الرائد عند كتاب المسرح العربي عموما ، وعند باكثير على وجه الخصوص .

ويمكن لنا ان نعود الى هذا الموضوع في فصل خاص عن « الملحمة الاسلامية الكبرى التي تتألف من تسعة عشر كتابا تناولت اهم الفتوحات الاسلامية من خلال رؤية تجمع ما بين ما يسمى بالعالم الدرامي والزمن التاريخي .

قد اتاحت لي الظروف مشاهدة مسرحية « جلفدان هانم » في اوائل عام ١٩٦٣ عندما كانت تعرض لأول مرة على مسرح « الهوسابير » او مسرح « التليفزيون» لا اتذكر تماما .

وقد شاهدت اقبال الجمهور وتأكد لي من خلال تلك التجربة الوحيدة ـ ولعلها التجربة الوحيدة بالنسبة لباكثير ـ قدرته « على خلق النص المسرحي الذي يؤثر في مشاهديه وينتزع اعجابهم ومما ضاعف من عملية التأثير ان موضوع المسرحية بالرغم من الاطار الضاحك او بالأصح الاطار الساخر يعكس شذوذ الواقع الأدبي الذي كان ينخر سرا في الحياة الادبية في مصر ، ويتمثل في ظاهرة الادباء الفقراء الذين لا يملكون غير الأدب ، وفي ظاهرة هواة الأدب من

الأغنياء الذين يملكون كل شيء إلا الأدب ، وقد تحرجت دراسة أدبية اكاديمية هذه الظاهرة لم يكن لها الحظ أن ترى النور أو انها قد رأت النور ثم اختفت في الظلام وقد اعدها المرحوم الدكتور عبد الحي دياب ، وفضح من خلالها عددا من الشعراء والكتاب الذين قامت شهرتهم الادبية على الانتاج المشترى ، وقد اورد عددا من الشواهد الواقعية مما يبعث على الالم ويثير الشكوك في العبقريات المفاجئة لكثير من ذوي النفوذ والمال في بلد كبير كمصر يضم العشرات بل المئات من المبدعين المعدمين .

وربما كانت مسرحية « جلفدان هانم » تعبيرا عن تجربة عاشها باكثير نفسه فقد تعرض كغيره من الأدباء للابتزاز وكتب عددا من القصائد وربما عددا من المسرحيات بطلب من بعض ذوي النفوذ الأدبي والمالي ليشتري بها رضاءهم تارة وعطفهم المالي تارة اخرى ، ويمكن القول ان حياة باكثير في مصر كانت صراعا دائما من الفقر ، وقد عانى ، عذابا أليما لكي يحافظ على كرامته الأدبية في مواجهة الطبيعة المتوحشة للانسان اسير الحاجة الذي يشعر انه يكاد يختنق في مدينة تضم عشرات الآلاف من اصحاب المواهب الكبيرة الضائعة .

وقد ترك نجاح المسرحية في نفس باكثير ألما عميقا وحسرة دفينة ، فقد اثبت ان في امكانه ان يغدو محور الاهتمام في مجال المسرح لو هبط به عن مستواه الرفيع كما كاد ذلك النجاح يجعله يتراجع عما وقر في نفسه من مفهوم خاص بالمسرح ولغته سواء من ناحية الحوار او مع اساليب التعبير بعامة . ومن يشاهد مسرحية « جلفدان هانم » على المسرح او يقرؤها مع قرينتها في مستوى الفني (حبل الغسيل) لابد أن يشارك المؤلف حسرته على اضطراره او اضطرار أي كاتب أن يحتال لكي يصل إلى الجمهود وتتمكن نصوصه المسرحية من الوصول إلى خشبة المسرح ولا بد أن باكثير لكي يصل بمسرحية « جلفدان هانم » الى المسرح وقد تنكر لكثير من المعاني التي نادى بها وجادل عنها في كتابه « فن المسرحية » وفي مقدمتها تلك المعاني المرتبطة بلغة المسرح وبواقعية العمل الفني عموما وواقعية المسرحية على وجه الخصوص . وهذا الجانب من ذلك الجدل العنيف الذي جعل من باكثير ومن مسرحه التاريخي والاجتماعي علامة متميزة وسط المسرح المصرى الغارق بين الذهنية والسطحية ، وبين سيطرة الجانب الادبي وسيطرة جانب التسلية ومؤثرات التبسيط .

وهذه المعاني والافكار التي آمن بها باكثير والتزم بها طوال الفترة غير المحددة التي كتب : **هموم العصر في مسرح باكثير** .

هل كان المسرح التاريخي واهتمام باكثير بالتاريخ واعتباره منهلا خصبا اسوة باعلام المسرح العظام ابتداء من سوفوكليس ومرورا بشكسبير ووقوفا عند الحكيم او أي كاتب مسرحي معاصر ؟ هل كان ذلك سببا في ابتعاد مسرحه المتنوع والمتعدد المناحي عن خشبة المسرح ؟ وهل كان مسرح باكثير التاريخي يخضع الجمهور لنوع من التغريب من الواقع ويحول دون استمتاع ذلك الجمهور بمشاهدة الموضوعات الحقيقة المباشرة ؟ وربما نكون قد اقتربنا من الاجابة على هذه الأسئلة في الفصل السابق والخاص بتناول المسرح التاريخي وأثبتنا أنه لم يكن مجافيا للبيئة المعاصرة ولا بعيدا عن الواقع من خلال نجاحه في استخدام الرمز التاريخي ولغة الاسقاط . وما يثيره من تغيير عميق وإن ما حدث من إهمال وإغفال لذلك المسرح لا يعود إلى موضوعاته التاريخية ولا الى نقص في ديناميكية يجعله غير قادر على التفاعل مع جمهور المسرح وإنما يرجع إلى العلاقات غير الانسانية التي قامت بين باكثير وبين القائمين بأمور المسرح ، وهو ماظل باكثير

يشكو منه ويعاني من آثاره الأليمة إلى الدقائق الأخيرة من حياته التي لم تكن سوى مسرحية تراجيدية تعكس الاضطراب والقلق ، وتكشف عن الظروف البالغة التعقيد في حياة تكتنفها تناقضات رهيبة تؤدي الى الدمار لا إلى الابداع .

ويمكن التدليل على ما ذهبنا إليه من خلال حديثنا عن المسرح الاجتماعي والسياسي لباكثير الذي لم يحتفل به سوى القارىء أو سوى بعض الاذاعات التي حاولت ان تقدم لجماهيرها لمسات من مسرحه الحي الذي امتد - كما سترى - إلى تناول عشرات القضايا والأفكار مما يمكن ان تفيد منه أجيال تعاني وتبحث عن وسيلة تساعدها على الفهم من اجل اعادة صياغة الحياة ويبدو ان باكثير اكتشف في فترة متأخرة لاجناية المسرح التاريخي فحسب وإنما جناية المسرح الجاد على فنه المسرحي الرفيع فقرر أن يقترب من مسرح التسلية وان يكتب بالعامية مخالفا بذلك الشرط الذي قطعه على نفسه بالمحافظة على اللغة الفصحى وعدم الاستجابة لاغراء اللهجة الدارجة تحت مزاعم كثيرة منها واقعية العمل المسرحي وكأن المسرح ليس عملا فنيا واختيارا مسبقا يتطابق مع الواقع ولا ينقله نقلا فوتوغرافيا حتى تلك المسرحيات التي استقت حوادثها من وقائع تاريخية قديمة لا تحاكي الواقع - كما سبقت الاشارة - وهي تعمد إلى اسقاط المشكلات القائمة في الواقع المعاصر من خلال أحداث التاريخ العربي القديم .

وقد دافع باكثير عن الواقعية الخاصة للعمل وعن لغته وقد زاد من حرارة ذلك الدفاع حرص المؤلف او الكاتب على ان تكون اللغة العربية الفصحى هي لغة الحوار في المسرح أن معظم تجاربه المسرحية ان لم تكن كلها قد ظلت بعيدة عن خشبة المسرح لعلها وظروف التمثيل وقد بقيت مجرد نصوص ادبية مكتوبة بلغة واضحة متينة ، ولعل محاولتيه اللتين استخدم فيهما اللغة الدارجة والقرية وهما « جلفدان هانم » و « حبل الغسيل » لم تشجعاه على تقديم مسرحياته من نفس المستوى ، وبالرغم من أن احداهما وهي « جلفدان هانم » قد لقيت على خشبة المسرح استقبالا عظيما ، وهي مسرحية هزلية ضاحكة لكنها لا تخلو من معنى عميق وجاد ، وتدور حول قصة مؤلف بائس يضطر تحت وطأة الاهمال واختفاء الامكانات ان يبيع مؤلفاته ومنها رواية « الجنة البائسة » الى العاطلين بالوراثة ، وما يكاد يرى خلالها اهم اعماله المسرحية تعبر عن اهتمام عميق بالمسرح وعن وعي اعمق بوظيفته التي لم تكن مجرد وسيلة فقط او غاية فقط وانما هي الاثنان معا ، الوسيلة والغاية ومن هذا الموقف انبثقت اهمية لغة المسرح فهي ليست اداة ثانوية في افكاره ، وانما هي الجزء الاساسي من شرطه وغايته وباللغة وحدها تتجسد واقعية العمل الفني القائم بعد تشكيله فنيا « يقول باكثير : (من الصعوبات التي تواجه الكاتب المسرحي انه مطالب بان يكتب بلغة ادبية مصقولة وفي الوقت نفسه واقعية تتواكب مع المستويات المختلفة لشخوص مسرحيته .

فما هو المقصود بالواقعية هنا : الواقعية الزمنية ام الواقعية الفنية ؟ أنلتزم اللغة التي يتكلم بها اولئك الشخوص في حياتهم اليومية فنستعمل العامية المصرية مثلا في حوار المسرحية المصرية العصرية ، والعامية العراقية في حوار المسرحية العراقية العصرية ، ام نكتب بلغة فصيحة تصور الخصائص النفسية لكل شخصية وتفصح عن سلوكها ومنطقها ونظرتها الى الحياة كما هي في الحياة دون تقيد بنفس اللغة ونفس الكلمات التي يتحاور بها في حياتها اليومية ؟ . .

وبالرأي الاول يقول دعاة الكتابة بالعامية في المسرحيات العصرية وحجتهم في ذلك ان الواقعية لا تتحقق في زعمهم إلا إذا انطقنا الشخوص بنفس الكلام الذي يتحاورون به في الحياة فلا يجوز أن تنطق الفلاح مثلا بغير اللغة التي

يتفاهم بها مع بني جنسه في الريف . وهذا مع الأسف هو الرأي الشائع عندنا اليوم والمعمول به في أوساطنا المسرحية . وأقول مع الأسف لأن فهم الواقعية على هذه الصورة فهم سطحي ساذج فمن المعلوم المتفق عليه ان الفن في صميمه ليس تسجيلا فوتوغرافيا للحياة ، وانما هو تصوير لها وتعبير عنها وان شئت فقل انه نقد لها . والمسرح لا يخرج عن كونه لونا من الوانه . لم يقل قط ان الزمن الذي يستغرقه عرض مسرحية عطيل مثلا على خشبة المسرح لا يمكن ان يتسع لحوادثها كما هي في الواقع ولم يقل احد أن عطيلا هذا وسائر الشخوص الذين في المسرحية كانوا من اهل البندقية وهي مدينة ايطالية فكيف انطقهم شكسبير باللغة العربية الفصحى ؟ اننا لا ننكر ان المسرحية العصرية اذا كتبت باللغة الفصيحة لن تلقى من جمهورنا اليوم القبول الذي تلقاه لو كانت بالعامية ولن تنجح نجاحها .

ولكن مرجع ذلك الى العادة التي اتبعتها الفرق المسرحية المحلية عندنا منذ وقت طويل فطبعت عليها الذوق العام لجمهور المتفرجين . ولو جرت العادة بغير ذلك لما احس جمهورنا اليوم بأي تعجب او غرابة في مشاهدة المسرحيات العصرية ممثلة باللغة العربية الفصيحة واذن لتكون عندنا رصيد يعتز به من تراث الأدب المسرحي لا يقتصر على المسرحيات التاريخية فحسب ، قد يقول قائل إنه ما دامت المادة قد جرت باستعمال اللغة العامية في المسرحيات العصرية كما تقول فليس لنا إلا ان نجرى عليها . . والرد على هذا أننا اليوم في مطلع نهضة قومية عربية لم يسبق لها مثيل من قرون مضت ، وقد اقتضت منا هذه النهضة أن نعيد النظر في كل وجه من وجوه حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأدبية والفنية لنصلح ما فيها من أخطاء، ونسد ما فيها من نقص ونقوم ما فيها من اعوجاج حتى نبنيها على اسس سليمة تهيء لنا المستقبل العظيم الذي ننشده .

فمن الواجب علينا أن نسعى في تغيير هذه العادة الفنية التي جرينا عليها في عهود مضت إلا ان مسرحياته بلغته هو بغض النظر عن قربها او بعدها عن لغة رواد المسرح من معاصريه . ولو ان باكثير قد اكتفى بحجة الوحدة القومية وما تتطلبه من ضرورة وحدة اللغة والتناقض في التعبير لكانت الحجة اقوى وأظهر .

وما يهمنا بعد هذا ان صيحة باكثير الى كتابة المسرح باللغة الفصحى قد ذهبت ادراج الرياح وقد وجد نفسه تحت ضغط الواقع يقترب من العامية ويكتب بها او بما يوازيها وسواء أن يكون قد اقتنع بدعوى من يرى ان العامية اقدر على معالجة الموضوعات المعاصرة من الحياة لأنها تلائم طبيعة الشخصيات وتعكس واقع الحياة ولا تخلق مفارقة بين الشخصية المعاصرة واللغة التي تحدث بها على المسرح ، او لم يكن قد اقتنع وكان قد بقى على ولاء فكري مع موقفه الذي اضطر إلى نقضه عمليا .

ومعذرة للقارىء عن هذا الاستطراد وعن استطرادات أخرى قد أكون وقعت فيها او قد أقع فيها فيما تبقى من فصول هذا البحث الذي يحاول ان يهيء الظروف المواتية لبحث اعمق وأشمل عن أحد أعلام المسرح ورواده الكبار ، وربما يكون هذا الاستطراد « حول لغة المسرح وهل تكون الفصحى او العامية » قد شغل حيزا من الفصل كان ينبغي ان يكون خاصا بتتبع مسرح باكثير المعاصر ومحاولة التعريف به ، وهو لا يقف عند المسرحيتين الكوميديتين « جلفدان هانم » و « حبل الغسيل » المشار إليهما فيما سبق . فقد كتب عددا غير قليل من المسرحيات السياسية والاجتماعية التي تتناول شتى أبعاد الحياة المعاصرة ، وفيها يعبر باكثير عن رؤيته لكثير من أهم قضايا عصره في حدود الزمان العربي

والمكان العربي . وهي مسرحيات جلى عليها جمال الأسلوب ورقة البيان وسلامة الأداء والتركيب اللغوي الذي يصل أحيانا إلى درجة رفيعة من الشاعرية وتتجلى الجناية في طبيعة المسرح كما يفهمها المخرجون والمشرفون على المسارح العربية . هذا ومن بين اهم مسرحياته المعاصرة مسرحية « شيلوك الجديدة » وهي عن القضية الفلسطينية وقد كتبها قبل ثلاثة اعوام من النكبة ، ثم شعب الله المختار و « اله اسرائيل » وكلتاهما عن القضية ذاتها مع اختلاف في مصادر الاستلهام ثم مسرحية « مسمار جحا » وهي تدور حول وجود الاحتلال البريطاني في قناة السويس بعد الاستقلال الصوري الذي حققته مصر ، وهناك عدد اخر من المسرحيات المعاصرة منها « الدكتور حازم » و« امبراطورية في المزاد » و« الدنيا فوضى » و « قطط وفيران » .

وهكذا يتضح لنا ان باكثير قد اهتم بعصره كثيرا كما اهتم بالتاريخ اكثر وكان ذلك الاهتمام ينطلق من اهتمامه بمعاصريه فالانسان لا يخرج من فراغ الكون ولا يأتي إلى الحياة المعاصرة منقطع الجذور منبت الاصول . وقد حاول بعض النقاد ـ لأسباب غير ادبية وغير فنية ـ ان يستدلوا على رفض باكثير للعصر من خلال هذا الاهتمام والانجذاب نحو التاريخ واعتذر نقاد آخرون عن الاشارة اليه والاهتمام بكتاباته بحجة انه قد هرب من حقائق عصره إلى مناطق عصره الى الماضي .

وهي مواقف وحجج ان التمت احدا بالأمس فهي لا تقنع اليوم احدا .

وننتقل الان الى منطقة مهمة تتعلق بموضوعات مسرحه المعاصر وكيف اهتدى الى افكارها الرئيسة . فإذا كان واضحا بالنسبة لأفكار مسرحه التاريخي أنه قد استوحاها واستلهمها من وقائع التاريخ وأحداثه فلابد أن تتبين لنا المصادر الحديثة التي استوحى منها أفكار مسرحياته المعاصرة وهل تعود هذه الأفكار إلى قراءاته وما تتركه تلك القراءات في نفسه من تجارب وأفكار . . ولا شك أن العدد القليل من هذه المسرحيات هو الذي استمد فكرته الأساسية من الحياة اليومية ومن العلاقات الاجتماعية كمسرحيتي « جلفدان هانم » و « حبل الغسيل » أما بقية هذه المسرحيات فقد استوحى أفكارها الرئيسة من قراءاته المرتبطة بمعاناته الفكرية والنفسية .

وهو نفسه يحدثنا عن تجربة مع لحظات الالهام للكتابة المسرحية ، وعن تجربته في كتابة مسرحية « شيلوك الجديد » يقول : (كان ذلك في غضون سنة ١٩٤٤ قبل نكبة فلسطين الكبرى بثلاثة اعوام كانت القضية تشغلني وكنت اتابعها باهتمام سواء فيما ينشر عنها في الصحف او ما يوضع عنها من الكتب . وذات يوم قرأت فيما قرأت إن الزعيم الصهيوني « جالوتنسكي » خطب مرة في مجلس العموم البريطاني فضرب المنضدة بيده وهو يقول « اعطونا رطل اللحم » لن نتنزل ابدا عن رطل اللحم مشيرا بذلك الى الوطن القومي الذي تضمنه وعد بلفور ، فقلت في نفسي : قد وجدت الضالة التي كنت انشدها . هذه الكلمة حجة على الصهيونية لا لها وسأتخذها الفكرة الاساسية لمسرحيتي واستحضرت في ذهني رواية تاجر البندقية لشكسبير ثم اعدت قراءتها فلمحت الخطوط الاولى للموضوع الملائم للفكرة ، ولم البث ان وضعت تصميم المسرحية ثم اخذت في كتابتها بسهولة فائقة حتى انتهيتها .

وكانت الفكرة هي ان فلسطين لا يمكن ان تقتطع منها وطن قومي لليهود ـ بل دولة ـ دون ان يسيل الدم من الشرق العربي كله . ومثل ذلك رطل اللحم الذي اشترطه شيلوك اليهودي في رواية تاجر البندقية على التاجر البندقي انطونيو ، لا يمكن ان يقطعه شيلوك من جسم انطونيو دون ان يسيل الدم منه فيموت . فكما استحال تنفيذ هذا الشرط

المخالف للقوانين الانسانية مع ان انطونيو نفسه قد رضي به ووقع على صك العقد الذي بينه وبين شيلوك ، ويستحيل بالاولى تنفيذ وعد بلفور لا لمخالفته للقوانين الانسانية فقط فيما يترتب عليه من حكم على شعب بأكمله هو الشعب العربي بدلا من شخص واحد هو انطونيو بل لان الذي اعطى هذا الوعد لا يملك اعطاءه وهو بلفور بخلاف انطونيو الذي كان يملك ان يكتب الصك على نفسه . اما الموضوع فقائم على استعارة قصة هذه المسرحية التي كتبها شكسبير لمسرحية جديدة تعالج قضية فلسطين معتمدة على وجوه التشابه بين القضيتين في الصورة الاجمالية وفي كثير من التفصيلات حتى تنتهي ببطلان دعوى الصهيونيين كما بطلت دعوى ذلك اليهودي الجشع شيلوك وبتجريمهم كما جرم شيلوك .

وقد تنبأت في هذه المسرحية التي سميتها « شيلوك الجديد » بنكبة فلسطين وقيام الدولة اليهودية فيها وخروج اهلها العرب منها كما تنبأت بان الحل الوحيد امام العرب هو فرض الحصار الاقتصادي على هذه الدولة الدخيلة وحتى تختنق وتموت وقد قررت لذلك سبع سنوات من تاريخ قيامها . واذا لم يتحقق حتى الان هذا الجزء من النبوءة فلان الحصار الذي فرضه العرب لم يكن محكما كما ينبغي اذ توجد به فجوات من حدود بعض الدول العربية التي يأتمر رؤساؤها وحكامها باوامر الاستعمار والصهيونية) .

ولم تكن مسرحية « شيلوك الجديدة » هي المسرحية الوحيدة التي تحدث باكثير عن فكرتها الأساسية أو عن الباعث على تأليفها فقد أشار كذلك إلى مصادر عديدة من مسرحياته التاريخية والمعاصرة ومنها المصدر الذى لعله : أوحى اليه بكتابة مسرحية « مسمار جحا » التي أضاءت في فكره فجأة بعد أن ظل زمنا يتهيأ لوضع مسرحية عن القضية المصرية (والقضية المصرية في صميمها قضية احتلال الانجليز لقناة السويس) وقد تمثلت الاضاءة في إحدى نوادر جحا ، وهي نادرة ساخرة تحكي عن تحايل جحا الذي باع بيته باستثناء مسمار في جدار أحد الأماكن ، وكان بقاء ذلك المسمار خارج نطاق البيع حجة يتذرع بها لايذاء ملاك البيت وازعاجهم ، كما فعلت بريطانيا التي ابرمت اتفاقية الجلاء عن مصر باستثناء قناة السويس فادركت مصر انها ما تزال موثوقة باغلال الاحتلال ولم تحقق من الاستقلال سوى النزر اليسير .

وقد وجد باكثير في حكاية مسمار جحا مدخلا الى القضية ، مدخلا يجمع بين النكتة المثيرة والسخرية اللاذعة فكانت مسرحيته التي أدان بها الاحتلال البريطاني وأشار فيها من قريب أو من بعيد إلى الاستقلال السوري الذي كانت الشعوب وما تزال تقع ضحية له وإلى تلك الشعوب التي تخرج الاستعمار من ابوابها ثم يعود اليها من النوافذ ليمارس أقسى أنواع التحكيم وليستنزف أهم الطاقات النفسية والاجتماعية والاقتصادية في تلك الشعوب .

* * *

المسرح العربي ومشكلة التبعية

مفيد الحوامدة
جامعة اليرموك

انفردت ظاهرة المسرح في الثقافة العربية بحياة خاصة تميزها عن المكونات الأخرى لهذه الثقافة . ويكمن سر هذه الخصوصية المميزة في أن هذه الظاهرة منذ البداية ولدت غريبة عن المركز الذاتي الجوهري للثقافة العربية الشاملة أو الثقافات الاقليمية القديمة التي تتشكل منها في الوقت الحاضر . أي أنها ولدت خارج مركز الثقافة العربية الذي يعطي لتلك الثقافة تميزها واستقلالها وأصالتها على المستوى المحلي ويمكنها من التواصل المتكافىء مع الثقافات الأخرى على المستوى الانساني . ولعل أهم أسباب غربة الظاهرة المسرحية بشكلها القائم عن الوجدان العربي هو لا شرعية ولادتها في الثقافة العربية ، وأردد هنا مع الكثيرين بأن سبب هذه اللاشرعية هو عدم تطورها الطبيعي في الثقافة العربية ، بل استقدامها من الغرب بشكل مكتمل [1] . كما أردد مع الأخرين القول بأن استيرادها من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية أدى إلى إجهاض الجنين الشرعي الذي كان يتطور بشكل أصيل في الثقافة العربية ، أو بشكل أدق إجهاض جنين شرعي كان ينبغي أن يكون قد ولد فيها بعد أن حانت الظروف واكتملت لولادته [2] .

لقد كان استزراع هذه الظاهرة بشكلها الأوروبي في الثقافة العربية عام ١٨٤٧ نتيجة التفاعل والانفتاح على الثقافة الغربية الذي شهده الشرق العربي ، ذات التفاعل الذي ميز تاريخ منطقتنا في القرنين الماضي والحاضر . ومن نتائج هذا الانفتاح على العرب كان غزو الثقافة الغربية للشرق يتضافر ويدعم ويعزز الغزو السياسي والعسكري لمنطقتنا . وبذا فقد تأثرت وبشكل

---

(١) نظر الدكتور علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٠) ، ص ٥٧٩ - ٥٨٨ ، يوسف ادريس ، نحو مسرح عربي (لا مكان النشر ، ١٩٧٤) ، ص ٤٧٣ - ٤٧٤ .

(٢) للمزيد عن هذا الرأي انظر يوسف ادريس ، ص ٤٧٣ ، وعن آراء المستشرقين الغربيين وغيرهم انظر العرض الذي قدمه لنا ا يوتيسيتا في كتابنا الف عام وعام على المسرح العربي ، ت . توفيق المؤذن (بيروت : دار الفارابي ١٩٨١) ، ص ٥ - ٢٥ .

سريع جوانب متعددة من الثقافة العربية ودخلت في إطار التبعية للثقافة الغربية . وأخذت الثقافة الغربية ضمن هذا الاطار دور المهيمن والمركز والسلطة والملقن وصارت هي المثال للثقافة العربية التي أخذت دور التابع والمقلد والمتلقن [٣] .

وليس أصدق في التعبير عن حال الثقافة العربية إبان فترة المد الغربي الأوروبي إلى الشرق وما نتج عن ذلك من مخلفات حضارية وخلخلة للمركز الجوهرى للثقافة العربية من قول ابن خلدون في مقدمته الشهيرة :

إن المغلوب مولع أبدا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده [٤] .

في مثل هذه الظروف الحضارية ظهر المسرح الرسمي على الساحة العربية على شكل « ذهب افرنجي مسبوكا عربيا » [٥] والذي سأدعوه هنا المسرح الأوروعربي بهذا الشكل والتركيب الاشتقاقي للمحافظة على ابراز التفاعل بين أوروبا والعرب وإبراز اتجاه مسار هذا التفاعل (أوروبا العرب) . هذا المسرح كائن دخيل روّج له جيل الرواد إثر انبهارهم الشديد بالثقافة الأوروبية (المهيمنة) . لكنني أود التأكيد هنا بأنهم قدموا تلك الظاهرة ـ المسرح ـ بدافع حسن النية والتوجه الجاد الصادق لتحسين حال الثقافة العربية المتردية آنذاك .

ومع أن جهود المسرح العربي بشكل عام لم تخرج حتى اليوم من دائرة التبعية للمسرح الغربي فإن المسرحيين العرب لم يألوا جهدا طوال فترة معايشتهم لهذه الظاهرة في محاولة التململ توقا للخروج من دائرة الهيمنة (المسرح الغربي) .

وقد تمثلت أهم هذه المحاولات على الرغم من التفاوت في مدى جديتها ومسافة تحررها عن المسرح الغربي (المثال) في البحث عن مضامين عربية وإسلامية تراثية أو تاريخية أو ثقافية ، لكنها لم تخرج عن معطيات وأطر الشكل المسرحي في الغرب سواء أكان أرسطيا أم ملحميا . لكن أكثر المحاولات بلاغة في التعبير عن رفض تبعية المسرح العربي للمسرح الأوروبي هي تلك الدعوات التي نادت بتأصيل المسرح العربي من حيث الشكل . غير أن الدعوات تباينت من حيث حدة مطالبتها بالاستقلال ومدى جديتها في الخروج من دائرة التبعية . ومن بين أهم هذه الدعوات دعوة يوسف إدريس للعودة إلى مسرح السامر في بداية الستينات ، ودعوة الحكيم لشكل يقوم على الاستفادة من فن الحكواتي القديم الذي يعود إلى ما قبل السامر ، ودعوة جماعة السرادق التي تنادي بالمسرح الأنثروبولوجي المصرى . على أن أهم وأقوى الدعوات للاستقلال فعليا عن المركز المهيمن هي دعوة الاحتفاليين في المغرب لمسرح عربي يقوم على الافادة من الاحتفال الشعبي في الحياة العربية . هذه التصورات المتباينة للخروج بشكل عربي أصيل هي التي ستكون مدار هذا البحث .

---

(٣) للتوسع في هذا الموضوع ارجع الى الدكتور ادوارد سعيد ، الاستشراق ، ت . الدكتور كمال ابو ديب (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨١) ، وكتاب **Arnold Toynbee, Civilization on Trial and The World and the West (New York: The World publishing Company, 1958), pp. 164-98, 246-56.**

وللمزيد عن الاستشراق وأثره في الأدب المعاصر انظر الدكتور احمد سمايلوفتش فلسفة الاستشراق (القاهرة : مطابع دار المعارف ، ١٩٨٠) .

(٤) مقدمة ابن خلدون (بيروت : دار الكتاب العربي) ، ص ١٤٧ .

(٥) من كلمات مارون النقاش في خطبته التي قدم بها مسرحيته (البخيل) وظهر قسم منها في كتاب الدكتور محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ ـ ١٩١٤ (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٠) ، ص ٣٣ . هذا وسيكون هذا الكتاب هو المصدر الذي اقتطف منه مقطوعات من هذه الخطبة وسأشير الى رقم الصفحة بين قوسين ( ) بعد كل اقتطاف منها مباشرة .

على أنني لست معنيا هنا بوصف وتقييم هذه التصورات بذاتها ، إذ كتب عنها الكثير وجاء قسم منها على شكل بيانات يمكن لمن يرغب الرجوع إليها ، لكنني سأهتم بدراسة الدوافع المحركة لها والنوازع الكامنة في ثناياها ضمن إطار العلاقة الثنائية التفاعلية الأورو ـ عربية . ومن أجل إبراز المسافة التي قطعها المسرح (العربي) في السعي نحو الاستقلال ، فإنني أرى من الضروري التعرض ولو بشكل سريع إلى نظرة الرواد للمسرح ضمن إطار هذه العلاقة . ولذا فسأشير إلى خطبة مارون النقاش التي قدم بها مسرحيته الأولى (البخيل) وإلى آراء يعقوب صنوع في ولادة مسرحه .

إن استعراضا سريعا لهذه الشرائح ـ التمثيلية العامة ـ من منظور الحوار الحضاري بين الشرق والغرب ـ بعد عزل ظاهرة المسرح كشريحة ثقافية تأثرت بقوة بفعل هذا الحوار ـ يبين أن حركة المسرح الشاملة في الوطن العربي مرّت بثلاث مراحل تهيكلت بفعل ثلاثة إيقاعات رئيسة هي على التوالي :

(أ) الولادة والتنشئة في دائرة التبعية .

(ب) تحسس الذات القومية والقلق إزاء تولد القوة الحيوية لثقافة التبعية .

(جـ) مجابهة التبعية والسعي نحو التحرر والانفلات من أطرها .

امتدت المرحلة الأولى التي تميزت بالتبعية ما يزيد على قرن كامل ابتداء من عام ١٨٤٧ م ومع أن بلاد الشام (لبنان وسوريا) هي التي شهدت أول عمليات التفريخ لهذه الظاهرة الثقافية الافرنجية فإنها سرعان ما انتقلت إلى مصر التي مهدت لها بيئة أكثر ملاءمة للنمو والتغلغل (٦) . فلم تلق جهود النقاش الترحيب الكافي في لبنان وتعثرت جهود القباني في سوريا . لكن فرقة سليم النقاش وجوقة القباني لقيتا ترحيبا كبيرا في مصر التي كانت قد قطعت شوطا في التحديث والانفتاح على الغرب منذ الحملة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر مرورا بمحمد علي الكبير وأحفاده (٧) . هذا وقد افتتحت المسارح الكبرى وقدمت عليها الفرق المسرحية الغربية عروضها قبل عام كامل من تقديم يعقوب صنوع رائد المسرح في مصر لموسمه المسرحي الأول (٨) . ولذا فإنه من الطبيعي أن ينشأ المسرح التبعي ويترعرع في مصر رغم ولادته الأولى في بلاد الشام .

أما المرحلة الثانية والتي تميزت بتحسس الذات القومية فقد بدأت في الستينات من هذا القرن وتمثل إيقاعها بدعوة يوسف إدريس والحكيم لايجاد شكل مسرحي عربي مستقل عن الشكل الغربي . وعلى الرغم من عدم قدرة هذين التصورين على منافسة الشكل الغربي والنجاح على المستوى التطبيقي ، لكنها ينمان عن مؤشرات ونوازع عربية قومية وحضارية مهمة . لقد جاءت الدعوتان إثر تحقيق الاستقلال الاقليمي لمعظم الأقطار العربية ، وبالذات عقب ثورة عام ١٩٥٢ ذات الطابع العربي القومي . فالظروف الموضوعية لطبيعة الحوار الأوروبي/ العربي يوم تدشين قناة السويس (١٨٦٩) غير الظروف الموضوعية لطبيعة ذلك الحوار بعد تأميمها (١٩٥٦) . ومسافة الاختلاف بين الموقفين مساوية

---

(٦) للمزيد عن هذا الموضوع ارجع الى الفصول عن مسرح الرواد في كتاب د . الراعي ود . نجم .

(٧) للمزيد عن البيئة التي نشأ بها مسرح يعقوب صنوع ارجع الى عبدالحميد غنيم ، صنوع رائد المسرح المصري (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦) ، ص ١٠ ـ ٢٠ .

(٨) انظر غنيم ، ص ٨٠ ـ ٨١ .

لمسافة الاختلاف بين الهموم الحضارية التي سجلها مسرح وكتابات يعقوب صنوع ومسرح وكتابات يوسف ادريس . وهي نفس المسافة بين المرحلة الأولى - التي اتصفت بالوقوع في دائرة التبعية والمرحلة الثانية التي تميزت بالتحسس للذات العربية القومية .

أما المرحلة الثالثة فهي حديثة العهد اتسمت بالرفض للتبعية والتصميم على الانفلات من هيمنتها . ويتمثل هذا الاتجاه بجهود الجماعات المسرحية الحديثة المنتشرة في الوطن العربي . وقد اخترت الاشارة إلى جماعة السرادق من أجل مقارنتها مع الايقاعات السابقة في مصر . كما اخترت التحدث عن أقوى الجماعات العربية وأكثرها انتشارا وشهرة ورسوخا في تمثيل هذا الايقاع ألا وهي الاحتفالية المغربية .

مارون النقاش وولادة التبعية :

تعد مسرحيات النقاش بعد عام ١٨٤٧ بداية عهد المسرح الأورو عربي وفاتحة عهد التبعية في المسرح العربي . لقد كان المسرح العربي قبل ذلك التاريخ مقتصرا على إرهاصات مسرحية مثل خيال الظل والمحبظين والحكاتين والحكواتي وأرباب المساخر التي لم تتطور إلى شكل مسرحي كالمسرح الغربي الذي قطع آلاف السنين من التطور والنمو (٩) .

لقد جاء استثبات مارون النقاش لظاهرة المسرح بشكله الذي بهره في الغرب نتيجة شعوره بتفوق الحضارة الغربية وتأخر حضارته الشرقية ضمن إطار مقولة الغالب والمغلوب التي وصفها ابن خلدون . ولذا فإن النقاش ضمّن خطبته التي قدّم بها مسرحيته الأولى شرحا لعادات الشرقيين وأخلاقهم وعيوبهم وأسباب تأخرهم . ومقابل ذلك احتوت الخطبة على مقارنة صريحة وضمنية بتفوق الغرب وحضارته ومنجزاتها على الشرق ومعطياته . هذه النظرة بتفوق الآخر الغالب وتخلف الذات المغلوبة هي نظرة طبيعية وتحصل باستمرار عند الشعوب المغزوة . يرجع ابن خلدون السبب في ذلك إلى أن النفس أبدا تعتقد الكمال في من غلبها وانقادت اليه اما لنظرة الكمال بما وقر عندها من تعظيمه أو لما تغالط به من ان انقيادها ليس لغلب طبيعي إنما هو لكمال الغالب (١٠) . ولذا فقد ارتبط في مخيلة النقاش كل شيء غربي أو افرنجي بالتقدم وكل شيء شرقي بالتأخر والتخلف عن المسيرة الحضارية . ولهذا فإنه هرع إلى بلاده من الغرب ليبشر بني قومه بأخذ منتجات الحضارة الغربية معتقدا أنه سيكون أحد الطرق النافعة في سبيل إصلاح حال بلاده المتخلفة :

على أنني عند مروري بالأقطار الأوروبية ، وسلوكي بالأمصار الافرنجية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط بالمنافع ، التي من شأنها تهذيب الطبائع مراسحا يلعبون بها ألعابا غريبة ويقصون فيها قصصا عجيبة ، فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون اليها ، والروايات التي يشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح (ص ٣٣) .

---

(٩) انظر الفصل الأول من كتاب د. علي الراعي ، الذي يكرس هذا الفصل للحديث عن ارهاصات المسرح العربي ، انظر ايضا الفصل الثاني عند يوتيتيشا ، والفصل المتعلق بهذا الموضوع عند يعقوب لاندو ، تاريخ المسرح العربي ، ت . د . يوسف عوض (بيروت : دار القلم ، ١٩٨٠) .

(١٠) مقدمة ابن خلدون ، ص ١٤٧ .

لكن النقاش يدرك البون الشاسع بين الفن الذي أتى به من الغرب وبين أنواع الفن التي يألفها الشرق . ولذا فقد اعتبر أن ما جاء به هو نوع من المجازفة وتنبأ له بالفشل . على أن ذلك التوجس من الفشل لم يدفعه إلى اليأس ولم يردعه عن المحاولة لأنه يحمل عقلية المتنوّر الذي انتهل من علم الغرب ومعرفته بعد أن تعرف على المعالم الرئيسة لمعرفة بلاده في الشرق . فهو يبشر بفنّه المستورد بإصرار كإصرار الأنبياء وحماستهم واستعدادهم للتضحية . كل ذلك من أجل صالح الأمة التي ينتمي إليها [١١] .

لكن توجس النقاش من الفشل أملى عليه أن يقدم فنّه لفئة خاصة من المجتمع هي فئة الأسياد و « أصحاب الادراك » و « ذوى المعرفة » ولم يقدمه لكافة الفئات من المجتمع اللبناني نظرا لادراكه بعدم مناسبة هذا الفن لها . أما الطبقة التي اقتصر عليها حضور مسرح النقاش فهي الطبقة التي تأثرت وانبهرت مثله بالحضارة الغربية المتفوقة ومعطياتها :

وها أنا متقدم دونكم إلى قدام ، محتملا فداء عنكم إمكان الملام ، مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين ، أصحاب الادراك الموقرين ، ذوى المعرفة الفائقة ، والأذهان الفريدة الرائقة ، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر ، وتاج الأليا والنجبا بهذا القطر ، وبرزا لهم مرسحا أدبيا ، وذهبا افرنجيا مسبوكا عربيا (ص ٣٣) .

لقد كان هذا شأن النقاش في مسرحياته الثلاث التي كانت ترفيهية بالدرجة الأولى ، وتوجيهية في الدرجة الثانية ، ومقتصرة على طبقة البرجوازيين وذوى الشأن .

وقد يكون أكثر ردود الفعل على مسرح النقاش تعلقا بصلب موضوعنا هو تعليق الرحالة الانجليزي ديفيد اركيوهارت الذي حضر مسرحيته الثانية (أبو حسن المغفل ، أو هارون الرشيد) عام ١٨٤٩ . إن أول ما أخذه اركيوهارت على العرض هو تقليده غير الواعي لما يحصل في المسرح الغربي :

كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبا ان المسرح له أنوار أمامية ، وتقوم في مقدمته (كوشه) للملقن ، فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية ، فألصقوها حيث لا حاجة إليها . وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ومرايا كبيرة للسيدات (متأثرين بما شاهدوه على المسارح الأوروبية) (ص ٣٦) .

ان هذه ملاحظات فرد غربي للمسرح الأوروعربي . والمتفحص لهذه التعليقات يدرك عدم انبهار بل عدم احترام آركيوهارت لما رأى ، بينما كان من المحتمل أن يكون أكثر احتراما بل انبهارا لو رأى شيئا في الشرق لم يره في الغرب .

(١١) انظر :

Byron Smith, Islam in English Literature (Beirut: The American Press, 1939), Sir Richard Burton, Personal Narrative of Apilgrimage to Al-Madinah & Meccah (New York: Dover Publications, Inc., 1964), Vol. I, pp. 19-20, 116, 118, 123-24, 229, 297-98, 434, Philippe Jullian, The Orientalists (Oxford: Phaidon Press Limited, 1977), pp. 31-44.

فانظر مثلا كيف استغرب عدم أصالة النقاش عندما اخبره بأنه بصدد إعداد ستارة لمسرحه سيرسم عليها أطلال بعلبك :

فأبديت دهشتي لاختيارهم شعارا لا يمت إليهم بصلة إذ أنه أثر من آثار اليونان والرومان ، في عصور الظلام . فطلب مني أن اقترح شعارا ما ، فتساءلت : أليس عندكم شعار خاص بكم يتميز بجمال فريد ، فأجابني على الفور : بلى : الأرز (ص ٣٧ - ٣٨) .

اركيوهارت غربي يبحث في الشرق عما لا يعرف ، لكنه شديد الحساسية لما يرى ، وكرحالة الى الشرق فإنه يطلق التعميمات بشكل سريع حينما يشاهد أي موقف في الشرق مختلفا عما يحدث في الغرب . انظر مثلا كيف يعلق على تدخل الفتى اللبناني الذي حضر العرض وانفعاله بسبب خيانة الزوجة لزوجها في الفصل الهزلي المرتجل بين فصلي مسرحية (أبو حسن المغفل) :

وقد قابل الجمهور هذه الجملة بعاصفة من الضحك ، ومما ساعد على انجاح هذه الهزلية ، نجاحا يعزى في المقام الأول ، إلى هذا الممثل ، الذي لم يدخله المؤلف في مسرحيته (ص ٣٧) .

وانظر أيضا كيف تتمركز في ذهنه قضية اختلاف الشرق عن الغرب فقد لفت نظره الشباب بأدوار الفتيات في العرض - وغياب المرأة عن صالة العرض :

أما أدوار النساء فقد قام بها شبان مرد نجحوا في تنكرهم . ولما لم يكن بين الممثلين نساء لم تقع عيني على امرأة بين الحضور ، ولا في النوافذ المفتوحة المطلة على الحديقة (ص ٣٦) .

تتمركز هذه الفكرة عن المرأة العربية في ذهن الغربي المستشرق والرسام والشاعر والرحالة ، نظرا للفهم الغربي الشائع بأن المرأة العربية مختفية في البيت أو تضع البرقع على وجهها خوفا من عالم الرجال . ان الكشف عن محاسن وجه هذه المرأة كان يسحر جيل الرومانسيين والفكتوريين البايرونيين وغيرهم بشكل ملفت للنظر .

يعقوب صنوع :

لم يكن ايمان صنوع بتفوق الحضارة الغربية أقل من إيمان سابقه النقاش . فقد درس صنوع في ايطاليا كما أنه كان يشاهد الفرق الفرنسية والايطالية تقدم عروضها على خشبات المسرح المصري فقد استلهم فكرة إنشاء مسرح عربي من مشاهداته لعروض الفرق الأجنبية على مسارح القاهرة . يقول :

ولد مسرحي على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق قائم في وسط حديقتنا الجميلة ، حديقة الازبكية بالقاهرة ، وفي تلك الحقبة ، أي في سنة ١٨٧٠ كانت فرقة فرنسية مجيدة من الموسيقيين والمغنيين والممثلين ، وفرقة مسرحية إيطالية ممتازة تقدمان للأوروبيين من أهل القاهرة أطيب متعة ، وشهدت جميع ما قدمه هذا المقهى الموسيقي ، فإن الفرنسية والايطالية لغتان أحبهما حبا جما ، وقد درست كبار كتابها

المسرحيين وهل ينبغي ان أعترف ؟ نعم ، ان الفصول الهزلية القصيرة والمسرحيات الكوميدية والتمثيليات الغنائية والمآسي التي أداها الممثلون على هذا المسرح هي التي أوحت لي بفكرة تأسيس مسرحي العربي ، وأعانني الله على إنشائه (١٢) .

كما يبين صنوع بأنه قبل الشروع الفعلي بإنشاء مسرحه الخاص انكب على دراسة المسرحيين الغربيين دراسة جادة :

ولكني قبل ان أشرع في إنشاء مسرحي المتواضع ، درست دراسة جدية أدباء المسرحية الأوروبيين ، لا سيما جولدوني وموليير وشريدان في لغاتهم الأصلية أي الفرنسية والايطالية والانجليزية ، وحين آنست أنني أجيد بعض الاجادة في فن المسرح كتبت تمثيلية غنائية من فصل واحد باللغة الدارجة واقتبست للمقطوعات الغنائية ألحانا شعبية ، وعلمت الرواية لنحو من عشرة من فتيان أذكياء انتخبتهم من بين تلاميذي وارتدى أحدهم ملابس النساء ليقوم بدور العاشقة (١٣) .

لقد كان صنوع تلميذ المسرح الغربي . وكانت فكرة التفاعل الحضاري بين الشرق والغرب ماثلة أمامه . لكنه قام بدور مهم هو نقل بعض ما كتبه بالعربية الى اللغات الأوروبية مستفيدا من معرفته الجيدة بلغات متعددة ، فقد ألف مسرحيات (الزوج الخائن) و (فاطمة) باللغة الايطالية ، و (السلاسل المحطمة) بالفرنسية ، كما ترجم كتبا تاريخية وأدبية إلى الانجليزية والفرنسية والايطالية (١٤) . وبهذا يكون صنوع هو أول رواد المسرح العربي في السعي إلى ايجاد صيغة محترمة للتفاعل الحضاري بين الغرب الأوروبي والشرق العربي تكون ذات اتجاه ثنائي وتقوم على الأخذ والعطاء . إن صنوع يعي هذا التصور جيدا فيقول :

بينما كنت أطرى الحضارة الأوروبية في جرائد الشرق ، كنت أكشف في الصحف الأوروبية عن جمال الشعر العربي وعمقه (١٥) .

وعلى الرغم من ان الجمهور الذي افتتح مسرح صنوع كان كجمهور النقاش مقصورا على الطبقة الحاكمة ورجال السلك الدبلوماسي وطبقة المتثقفين لكنه توجه في معظم مسرحياته إلى النقد الاجتماعي اللاذع وشهر المسرح كسلاح في وجه الخديوي والطبقة المتسلطة . لقد عايش صنوع الهموم التي عاشها أبناء مصر وكشف عن العيوب الاجتماعية التي كانت من أسباب تخلف مجتمعه . ومن بين أهم المثالب الاجتماعية التي تعرّض لها هي تقليد الحياة الغربية كما في مسرحيات : (البنت العصرية) ، و (الأميرة الاسكندرانية) و (حلوان والعليل) . ولم يفت صنوع أن يحذر من

---

(١٢) من محاضرة ألقاها صنوع في باريس عام ١٩٠٢ نشرها صنوع في كتابه حياتي نظما ونثرا التي في باريس عام ١٩١٢ ، وقد ظهرت مقطوعة منها في كتاب محمد كمال الدين ، رواد المسرح المصري (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠) ، ص ١٧ - ١٨ .

(١٣) نفس المصدر ، ص ١٧ - ١٨ .

(١٤) نفس المصدر ، ص ١٥ - ١٦ .

(١٥) نفس المصدر ، ص ١٥ .

عادات شرقية بحتة قد تكون من أسباب تخلف الشرق . وبذا فإنه قد وظف المسرح الذي استلهمه من الغرب أو الفرق الغربية في مهمات غائية تعود بالفائدة على مجتمعه الشرقي دون أن ينسى الدور المهم الذي ينبغي ان يقوم به في ايصال حضارة الشرق إلى الغرب باللغات الأجنبية :

> انما كل مؤسس تياترو ومنشيء روايات ملزم بأن يتمم جميع الواجبات . . . وهي ان القصد بالمراسح هو التمدن والتقدم والتهذيب (١٦) .

فرح انطون ومرحلة الاقتباس :

يمثل أنطون مرحلة أخرى ضمن مراحل التبعية حيث يعتبر رائدا لحركة الاقتباس في المسرح المصري والعربي . كان لثقافة فرح انطون الفرنسية وتجواله في الغرب وسفره إلى أمريكا أثر كبير في انبهاره بالثقافة الغربية ، وفي نوعية إسهاماته في الثقافة المسرحية العربية أو بالأحرى الأوروعربية . فقد ترجم وعرّب عددا من المسرحيات الغربية الى العربية مثل (اوديب) و (الساحرة) و (البرج الهائل) و (ابن الشعب) . وقد أدت حركة الترجمة والتعريب التي بدأها فرح أنطون إلى حركة التمصير والاقتباس عن المسرح الغربي .

ان زيارات انطون للغرب أدت إلى حضور فكرة التمايز الحضاري بين الغرب والعرب في ذهنه كفكرة متسلطة على توجهاته وإسهاماته في مجال المسرح ، ولذلك فهو ينبهر بتفوق الغرب الحضاري ويدرك تخلف الشرقيين . وكما فعل مارون النقاش في خطبته حينما ضمّنها الحديث عن تخلف الشرق ووصف عادات وتقاليد ومثالب أهله ، فقد فعل فرح انطون إذ بين في مواقع متعددة من كتاباته أسباب تخلف الشرق بالقياس إلى تطور وتحضر الغرب . وقد أرجع فرح انطون أسباب التخلف في الشرق الى ما يلي :

١ ـ عدم وجود الشخصيات الراقية فكرا وعملا بين أبنائه .

٢ ـ حب الرئاسة والسياسة .

٣ ـ تعدد العناصر والمذاهب .

٤ ـ الانقسام والبغض بين النفوس .

٥ ـ تربية المدارس التي لا تنطبق على أخلاقنا وحاجاتنا .

٦ ـ منازعة الأجانب لنا في الرزق والسيادة في بلادنا منازعة تحول دون إصلاح شؤوننا (١٧) .

يلاحظ هنا الازدواجية في الشعور نحو الغرب . فهو معجب بتقدم الغرب ويطمح لبنى قومه في الوصول إلى نفس المستوى من الرقي ، لكنه بنفس الوقت قلق من منازعة الغربيين لنا في الرزق والسيادة مما يعيق تقدمنا ويسهم في تخلفنا . أي إن شعوره نحوهم هو مزيج من الاحترام لما أنجزوه والغيظ من غزوهم لبلاده .

---

(١٦) نفس المصدر ، ص٣٠ .

(١٧) نفس المصدر ، ص ٨٦ .

مرحلة البحث عن الذات المستقلة :

تميزت بداية الستينات من هذا القرن بتبلور يقظة عربية ثانية اتسمت بالنزوع إلى التحرر من الهيمنة الأوروبية بشتى مظاهرها ومن بينها الهيمنة الثقافية . وفي مجال المسرح ظهرت دعوة يوسف ادريس للمطالبة بالتحرر من قبضة المسرح الأوروبي ودعوة الحكيم لاقتراح شكل مسرحي عربي يمكن للغرب استعماله في صب مواضيعهم ومضامينهم فيه مما سيؤدي إلى نوع من التبادل الثقافي بالجاهين كبديل للتفاعل وحيد الاتجاه الذي كان قائما .

يوسف ادريس والسعي نحو مسرح مصري :

يشكل نداء يوسف ادريس بالعودة إلى مسرح السامر المصري كمنطلق لتطوير مسرح مصري أصيل ردة جوهرية واعية ترفض التبعية كمبدأ ومسرح التبعية الأوروعربي كإنجاز لهذه التبعية . وتنطلق صرخة ادريس الثورية من ايمانه بمقولة جوهرية وهي :

ان الفن ظاهرة انسانية اجتماعية لا بد لانتاجها من بيئة معينة تتبع شعبا معينا وتنتج من أجل ذلك الشعب [١٨] .

ولهذا فهو ضد اقتباس الظاهرة الفنية ، بل يرى ضرورة استنباتها من البيئة المحلية :

لا بد للفن من أرض ينبت منها وان يكون أولا موجها الى سكان هذه الأرض [١٩] .

ولذا فانه يرى ان المسرح العالمي المعروف هو في الأصل فن أوروبي نابع من الشعوب الأوروبية وموجه لها :

(ان هذا الفن) أساسا فن أوروبي بحيث اذا عزلناه عن أوروبا التي أنتجته لفقد تأثيره تماما وفنيته ، لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا في بيئة معينة وذات مزاج وتكوين نفسي معين بحيث لا بد أن يتطابق (الفن) مع المنتج (الشعب) أو الفنان النابع من هذا الشعب [٢٠] .

وينبه ادريس إلى هذا الفن الذي أصبح واسع الانتشار صار يهدد المسارح الشعبية الأخرى في كل بلاد العالم إلا في بلاد راسخة التقاليد للمسرحية الخاصة مثل الصين واليابان [٢١] . وان هذا المسرح العالمي هو الذي قضى على مسرحنا الخاص بنا والذي كان حتما أن يظهر للوجود يوما ما .

وبناء على هذا الفهم للمسرح ورفض التبعية للمسرح الغربي فان ادريس يلاحظ عقم المحاولات التي مر بها المسرح المصري نحو تطوير المسرح المستورد حتى يتلاءم مع حاجاتنا وطبيعتنا عن طريق الاقتباس والتعريب والتمصير وحتى التأليف قياسا على النمط الغربي ، حيث أنه مقتنع بأننا :

---

(١٨) ادريس ، ص٤٧٨ .

(١٩) نفس المصدر ، ص٤٧٨ .

(٢٠) نفس المصدر ، ص٤٧٦ .

(٢١) نفس المصدر ، ص٤٧٦ .

مهما غيرنا وطورنا وبدلنا في المسرح الأوروبي فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا لا تندمج معنا ولا نندمج معها (٢٢) .

ومن هذا المنطلق الواعي بخطورة غربة المسرح المصري عن وجدان وواقع الشعب المصري ، فان ادريس يستعرض تطور المسرح المصري منذ ولادته وحتى الستينات موضحا ان هذا المسرح ينهج نهجا خاطئا لن يمكنه من الاستقلال والخروج من دائرة الهيمنة الحضارية الغربية . ويبين ادريس ان ولادة المسرح المصري كانت غير شرعية اذ نشأ كحفيد مقلد للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن والتاسع عشر . كما ينوه بأن التأثر بالمسرح الغربي لم يأت في البداية من خلال الاقتباس وترجمة النصوص فحسب ، وانما جاء بتمثّل التقاليد والمصطلحات المسرحية الغربية أيضا (٢٣) .

وعن مرحلة الثلاثينات يوضح ادريس بأن جهود عزيز عيد ويوسف وهبي ونجيب الريحاني الذين عربوا ومصروا المسرحيات الغربية وأعطوها دما ولحما مصريا كانت تدور في فلك المسرح الأوروبي وتتأثر بتياراته المختلفة . أما حركة التأليف في بداية الخمسينات التي أبرزت كتابا مثل محمود تيمور وعلي أحمد باكثير وعزيز أباظة ، والمرحلة التالية لها والتي برز فيها ادريس ونعمان عاشور فإنها كما يقول ادريس ، أبعدت عن الاقتباس بشكل أفضل لكنها عند المعاينة الدقيقة شكلت حلقة جديدة من حلقات الاقتباس والتأثر بدائرة الهيمنة الخارجية . وجلّ ما عملت هذه المسرحيات أنها وسعت مجال تبعيتها لتضم أفقا أكبر من الدائرة الفرنسية . وبقيت المشكلة أن هذه المسرحيات صُبغت بوسائل وآليات غير تابعة من التقاليد وواقع الشعب المصري (٢٤) .

وبناء على هذا التقييم لمسيرة المسرح المصري التبعية فان ادريس يقدم رؤيا جديدة استقلالية لشكل المسرح المصري باقتراحه العودة إلى مسرح السامر الذي عرفه أبناء الريف والمدينة في مصر ثم تطوير هذا الفن الشعبي واعادة هيكلته ليفرز شكلا مسرحيا مصريا متحضرا (٢٥) .

تشكل هذه الدعوة التي أطلقها يوسف ادريس تعبيرا صادقا عن الروح الطامحة للاستقلال عند المصريين وكل العرب ما بعد ثورة ١٩٥٢ المصرية القومية . وهي ليست نفس الروح التي سادت في مصر زمن الخديوي اسماعيل يوم ولد المسرح المصري . وعلى الرغم من عدم قدرة هذه الدعوة على تحقيق الاستقلال الثقافي للمسرح لكنها تعبر عن وعي وطني كان يتبلور في شتى بقاع الوطن العربي منذ فترة الاستقلال الاقليمي للأقطار العربية المختلفة . لكن هذه الدعوة لا تعني بأي حال من الأحوال رفض المسرح الغربي أو رفض مسرح التبعية ، بل ايجاد مسرح مصري مستقل مع الاستمرار في التفاعل مع التيارات الحضارية الغربية . ان هذا الحذر الذي ميز المرحلة الثانية في تطور المسرح العربي بمجمله يشير إلى أن الوقت لم يحن بعد للتخلي عن المسرح الغربي في تلك الفترة ، لكن يبدو أن الاصرار على شكل مسرحي عربي كان

(٢٢) نفس المصدر ، ص ٤٧٦ .

(٢٣) نفس المصدر ، ص ٤٧٣ .

(٢٤) نفس المصدر ، ص ٤٧٤ - ٤٧٥ .

(٢٥) نفس المصدر ، ص ٤٨٤ - ٤٨٨ .

في أبعاده تعبيرا سياسيا أكثر من كونه تعبيراً فكريا أو ثقافيا . وهذا يتجلى أكثر في محاولة توفيق الحكيم اقتراح قالب مسرحي مستمد من الحكواتي القديم .

توفيق الحكيم وقالبه المسرحي :

لقد كُتبتْ دعوة الحكيم بضرورة ايجاد صيغة مسرحية عربية بنبرة أكثر حنانا من نبرة يوسف ادريس التي اتصفت بالثورية الحذرة . فالحكيم كاتب مسرحي غزير الإنتاج انتهل الكثير من المسرح الغربي وقلده في شتى مناحيه في مسرحياته المتعددة . لكنه وهو يعوم في دائرة التبعية كان أحيانا يتذكر ذاته المغايرة ويتجه إلى تراثه الثقافي الشرقي في محاولات لجس النبض عن طريق التجريب بالشكل التراثي المصري أو النقل العربي . فيشير الحكيم أنه استلهم السامر الريفي في مسرحية (الزمار) عام ١٩٣٠ . وحاول إدخال الفنون الشعبية مثل الرقص والغناء التي تدور أحداثها في العراء أو الجرن أو المصطبة في مسرحية (الصفقة) عام ١٩٥٦ . كما يذكر انه تقصى بعض الملامح الشعبية المصرية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في مسرحية (يا طالع الشجرة) عام ١٩٦٢[٢٦] . على ان الحكيم يتقدم بهذا الاتجاه بحذر شديد وتردد ووجل يدل على أنه لم يخرج من دائرة السحر التي شغفته في التراث الغربي . وأنه لا يبدو مؤمنا أو متحمسا للقالب الاستقلالي الذي يصفه بدلالة أنه لم يطبّقه في مسرحياته اللاحقة . كما أنه لا يترك فرصة إلا ويؤكد إيمانه بتفوق وتحضر النمط الغربي الذي ألفه ويقلده .

لا يختلف الحكيم عن ادريس في تقييمه لتبعية المسرح العربي للغربي ، فهو يرى ان المسرح العربي هو جهد هامشي نشأ وترعرع في أحضان المسرح الغربي . فعن مسيرة المسرح العربي يقول :

> بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي وسارت عملية النقل عن أوروبا من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى ان وصل الى مرحلة التأليف الأصيل (ص ١١) .

ويبرّر الحكيم هذه التبعية ، ويعطيها صفة الشرعية بما يتفق مع انتمائه الغريزي ودفاعه عن منجزاته المسرحية المتواضعة ضمن إطار التبعية . لقد جاء تقديمه لما انجز في مرحلة التأليف الأصيل متواضعا وقانعا بالقليل . فيتضمن هذا التقديم اعترافا برقي الإنجاز الغربي وتبعية وتواضع مقلده الشرقي (العربي) :

> وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ اصالتنا احتواء اعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا ، مع قدر من الاتقان الفني يشهد لنا به غيرنا (ص١١) .

اننا بخير من وجهة نظر الحكيم مادام يشهد لنا غيرنا ونرى انفسنا من خلال مقاييس الآخرين وتقديمهم . واسوأ من هذا ان هذا التقديم يتضمن قناعة تنم عن الخواء والضعف والقبول بالهامشية .

---

(٢٦) توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي (القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٦٧) ، ص ٩ - ١٠ ، هذا وستكون كل المقتطفات من قالبنا المسرحي من هذه النسخة ، وسأشير الى رقم الصفحة بين قوسين ( ) بعد الاقتطاف مباشرة .

ان الحكيم لا يتردد في ان يشير وينوه في ثنايا حديثه عن قالبه المقترح بتفوق التصور المتشكل في الدائرة المهيمنة واعتباره أن التبعية لهذا التصور القائم هو دليل على الحضارة والتحضر ، بل يجد فيه كل النفع لثقافة العرب في دائرة التبعية :

إن القالب العالمي السائد هو حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب . . واستخدامنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض في مغربها ومشرقها ليس فيه غضاضة . . بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحي في قطار الحضارة المتحركة (ص ١٢) .

ان ما يصفه الحكيم هنا بالقالب العالمي ليس إلا الشكل الغربي الذي نشأ بريادة الإغريق ، وكما يشير سابقه يوسف ادريس ، فإن إلصاق صفة « عالمي » به لا تزيد عن استعمال مجازي يدل على سعة انتشاره . على أن الحكيم وهو يصف هذا النمط المتشكل (الغربي) يعمم خاطئا بأن شعوب الأرض الأخرى تستخدمه بمعنى انها استوردته كما استورده العرب . ولربما كان الحام الحكيم لهذا التبرير هو بدافع التعزية وتسلية النفس بتعميم المشكلة وعدم قصرها على العرب . ومن الجدير بالذكر ان تعميم هذا الشكل في اجزاء العالم المختلفة (وبخاصة الدول النامية) ليس إلا دلالة على طغيان الثقافة الغربية وغزوها للثقافات الأخرى الأقل اصالة . وينسى الحكيم في هذا المجال ان توحيد الثقافة العالمية بتعميم مفرداتها الغربية لتحل محل تراث الشعوب الأخرى هي احدى آليات الغزو الثقافي الغربي الذي يطمع في السيطرة على الثقافات الأخرى وقولبة تفكير أبنائها والحاق شعوبها بشكل هامشي بالثقافة الغربية[٣٧] . لهذا فانني ارى الخطورة الكامنة في قول الحكيم بأن استخدامنا للشكل الغربي « فإن كان الحكيم يدرك خطورة ما يقول فهذه مصيبة ، وإن كان لا يدرك ذلك فالمصيبة أعظم .

إن طرح الحكيم لقالب مسرحي عربي يستنطق فنون العرب الأصيلة ـ لكن البدائية ، التي ترجع الى ما قبل فترة التماس بين دائرتي الهيمنة والتبعية ، أي ما قبل مرحلة السامر والحملة الفرنسية ـ ليستخدمه العرب وغيرهم في صب موضوعاتهم وأفكارهم فيه هو من الناحية النظرية والتطبيقية اقتراح لنوع من التبادل الثقافي غير المتكافىء لـلاسباب التالية :

(أ) ان القالب المقترح غير عملي حتى عند ممارسي الثقافة التبعية ومن بينهم الحكيم نفسه الذي لم يصب هو فيه اي مضمون او فكر عربي[٣٨] .

(ب) انه لا يصلح للتطبيق في ثقافة الدائرة المهيمنة لأنه نكوص من الحضارة التي وصل إليها المجتمع الصناعي الرأسمالي الغربي إلى نوع من البدائية .

---

(٣٧) انظر عواطف عبد الرحمن ، قضايا التبعية الاعلامية والثقافية في العالم الثالث (الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٤) ، ص ٤٣ ـ ٥٤ ، ٦٨ ـ ٧٢ .

(٣٨) من اجل المزيد من البحث في قالب الحكيم ومدى صلاحيته انظر د . ابراهيم حمادة ، « توفيق والبحث عن قالب مسرحي عربي » ، ج٢ ، ع٣ ، (نيسان ١٩٨٢) ، ص ٥٩ ـ ٦٧ ، والمشكلة في نقاش د . حمادة لكن في ان رفضه لقالب الحكيم المسرحي يقوم على اساس عدم قدرة هذا القالب على منافسة القالب الغربي الذي ينبهر به د . حمادة .

(ج) إن صاحب القالب المقترح لم يطرحه على الساحة العربية كبديل يحل محل القالب أو القوالب المستوردة ، بل يقدمه بتردد شديد واستحياء ليواكب تدفق صرعات القوالب الغربية من الدائرة المهيمنة لأن الاعتماد على قالبه فقط سيؤدي إلى التخلف عن مسيرة الركب الحضاري :

على أني بعد ذلك أريد أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات ، بل على النقيض ، فإني الى جانب ذلك أنادي أيضا بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى لا تنفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته (ص٢٣) .

ان الملفت للنظر هنا هو التردد الذي قدم به الحكيم قالبه المسرحي ، وهذا القطع والوضوح في التوصية باستمرار استيراد الصرعات المسرحية من الغرب الذي اختتم به حديثه عن هذا الطرح . فقد بدأ الحكيم حديثه عن قالبه المسرحي بالتأكيد على ان إيجاد شكل مسرحي عربي عسير وان تحقيقه اعسر . ومع هذا القطع بعسر الإمكان فإنه مدفوع بالرغبة القومية الغريزية على ما يبدو يستدرك حديثه باستحياء وتردد :

لكن مهما يكن من امر فلا ينبغي ان نقعد عن المحاولة (ص ١٢) . ومع ثقة الحكيم بتفوق التصور الغربي المتشكل وبدائية التصور العربي المطروح فهو واع لعدم القدرة على تقديم التنظير المغاير ، بل يرغب في الاستقلال وزعزعة الذات الآملة ، لكن غير القادرة ، ضمن دائرة التبعية .

ومن المدهش في عدم ثقة الحكيم بطرحه وعدم قدرته على الاستقلال عن التصور المتشكل في دائرة الهيمنة الغربية هو اعتماده المستمر على شواهد مقابلة من التصورات الطليعية ضمن تلك الدائرة ليدعم بها ويستشهد على كل عنصر اختلاف عن التصور القائم للشكل المسرحي في الغرب .

فمن قضية غياب الديكور والإكسسوار والإضاءة والملابس في تصوره الذي يطرحه يجد مثيلا غربيا لذلك يجعله يؤمن بإمكان تصور مسرح بلا مقومات للعرض غير الممثل :

ولقد تنبه بالفعل بعض رجال المسرح في أوروبا منذ سنوات إلى ضرورة ابعاد المسرح عن مجالات المنافسة مع السينما العالمية ، فاخذوا يبسطون في عمليات الديكور ويكتفون ببعض الستائر والمدارج الخشبية وببعض الخطوط الرئيسة (ص١٥) .

كما أنه يعود الى الثقافة الغربية ليجد سندا لقضية وجود قالب مسرحي بدائي ، فيقول :

كما أن العودة إلى المنابع البدائية في الفن للاغتراف منها واستلهامها قد تنبه إليها بعض أصحاب المدارس الحديثة في الفن العالمي (ص ١٦) .

وفي النهاية يخلص الى القول بسرور بأن :

قالبنا هذا ، مع ان منبعه بدائي ، يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصر (ص ١٩) .

مرحلة الرفض للتبعية والإصرار على الاستقلال :

تميزت الفترة ما بين نهاية العقد الماضي وعبر سنين هذا العقد بظهور وانتشار جماعات مسرحية قوية مثل الحكواتيين في لبنان والاحتفاليين في المغرب والى حد ما السرادق في مصر التي تتحدى التراث المسرحي (الأوروعربي) السابق الذي جاء نتيجة التبعية للمسرح الغربي ثم استتر بأقنعة الاقتباس والتعريب والتأليف نتيجة توجه عربي خاطيء ، أشار إليه يوسف إدريس وهو السعي لتطوير هذا المسرح الغريب حتى يتلاءم مع الذوق العربي ويعالج الهموم العربية ويتناول القضايا الاجتماعية والانسانية العربية .

وفي هذه المرحلة ظهرت الجماعات المسرحية العربية لترفض هذا التوجه وتبحث عن ولادة جديدة اصيلة هذه المرة لمسرح عربي يستنبت من الثقافة العربية وتراثها الذي يضرب جذوره في أعماق التاريخ العربي . وقد عزز هذا جهود بحثية واسعة في العالم العربي تنقب عن أشكال مسرحية في الثقافة العربية والاحتفالية والشفاهية .

وقد أخذت للاستشهاد على جهود هذه الجماعات ومنطلقاتها الفكرية في إطار موضوع هذا البحث جماعة السرادق التي ترفض معطيات المرحلتين التبعية والبحث عن الذات القومية السابقتين في مصر منطلقة من وعي جديد أكثر ثورية وتحديا من يوسف ادريس . كما سأتحدث عن جماعة الاحتفاليين الذائعة الصيت في الوطن العربي وذات التأثير الكبير على الجماعات الأخرى .

السـرادق :

ظهرت في الثمانينات جماعة مسرح السرادق التي تضم بين صفوفها صالح سعد وانتصار عبد الفتاح ونبيل مرسي واسامة الزناتي ووجيه عجمي وعبد الغني داود وسامي أمين وعادل ندا[٢٩] .

تنبه أفراد هذه الجماعة الى اشكالية التبعية التي يرزح في إطارها المسرح المصري منذ أن دخل في مصر على يد يعقوب صنوع . وتنزع الجماعة إلى الاستقلال والخروج من دائرة التبعية بدعوتها إلى استبدال الصيغة التي جاء بها صنوع في حقيبته الأوروبية والتي هي عبارة عن جنين غير متطور من (الموديل) الإغريقي الذي تقاس عليه كل الإنجازات المسرحية للشعوب الأخرى ، كما يقول صالح سعد[٣٠] .

ويتساءل منظّر هذه الجماعة ، صالح سعد ، باستنكار وتمرد إن كان من المحتم علينا أن نشير باصبع مرتعشة إلى الاغريق (العظام) ونحن نبحث في المدارس أو المذاهب الفنية والفكرية على أنهم البداية الحقيقية لنشأة وتطور كثير من العلوم والفنون الإنسانية وينزع سعد للوصول الى شكل مسرحي عربي يكون له بعد انساني دون أن يقع في تبعية الشكل العالمي المعروف . ويفرق بين مصطلحي (الانساني) و (العالمي) فيقول :

(٢٩) انظر بيان جماعة السرادق المسرحية الصادر في القاهرة عام ١٩٨٤ .

(٣٠) صالح سعد « انثروبولوجيا المسرح : محاولة منهجية لصياغة المدخل الى المسرح المصري » ، بحث ارسله سعد الى الدارس قبل نشره .

ففي الأول اجتماع وشمول لكل ابداع بشري مهما كانت جنسيته أو لونه أو عقيدته ، وفي الثاني حصر وتخصيص بهدف الذوبان والانحسار لدى النموذج الإبداعي الأوحد ، ذلك الموديل الغربي العظيم[٣١] .

يسخر صالح سعد ، كما فعل يوسف إدريس من قبله ، من أولئك الذين لا يجدون غضاضة في كون المسرح العربي بشكله الغربي مستوردا أو دخيلا والذين يرون أن المحك هو في كيفية تطويعه لمعطيات ومتطلبات واقعنا المعاصر . ويؤكد مكررا دعوة ادريس بأنه يرفض التبعية ويطمح للاستقلال والتواصل الحضاري مع الأشكال الانسانية الأخرى لكن بشرط ان يكون ذلك بشكل متكافيء ودون تبعية . ومن هذا المنطلق المتمرد على كل أشكال التبعية فقد دعا سعد وجماعة السرادق إلى ايجاد مسرح انثروبولوجي مصري يقوم على البحث في عادات وتقاليد وجذور الشخصية المصرية بإطارها القومي . ويقترح الاستفادة من المعمار الشعبي السرادق الذي يستخدم كمكان للاحتفالات الشعبية ولفنون الأداء والصياغة المسرحية التي يمكن أن تصاغ وفق مفردات وقوانين الاحتفال الشعبي من خلال رؤية جديدة[٣٢] .

ويحذر صالح سعد بأنه إذا لم يحتفظ هذا المسرح ـ كفن له طابع قومي ـ بعناصره الأصلية ، أي أبجديته التي يختص بها دون غيره من فنون الشعوب الأخرى ، فلن يصبح غير ما نراه من كائنات شوهاء عقيمة ، تبعية (فاقدة للصلة الحقيقية بينها وبين جماهيرها وبين مبدعيها على السواء) تسمى بالمسارح[٣٣] .

وقد صدر بيان لجماعة السرادق في القاهرة عام ١٩٨٤ يقدم تصورا نظريا لمنهج هذه الجماعة المتمردة الحديثة الولادة . وخلاصة ما جاء فيه أنه يرفض كل مفردات ومكونات اللغة والشكل المسرحي العربي القائم مثل مكان العرض والعلاقة بين الممثل والجمهور والمضمون المقدم والاخراج . يقوم هذا المسرح المقترح على الخروج من مكان العرض واستبداله بالمعمار الشعبي الاحتفالي السرادق نظرا لارتباط هذا المعمار بمظاهر الاحتفال الشعبي والديني الخاصة بالجماعة الشعبية . يفرض هذا الأسلوب قالبا فنيا خاصا من حيث أنه التقاء مفتوح بين الممثل والجمهور في الجو الاحتفالي المعطى ، يشترك فيه الجمهور في صياغة هذا الاحتفال/ المسرح . فهو عمل تلقائي يقوم على العمل الجماعي لاعضاء الفريق والمشاهدين ومن الامكانات التلقائية للممثل في اكتشاف أدوات وإشارات التعبير الإنساني والتلقائي . أما فكرة العرض فتعتمد على دراسة مصادر الأدب المسرحي والمكتوب بشرط أن تفي بأغراض الجماعة والاعتماد على مصادر الأدب الشعبي الشفاهي والمكتوب بالإضافة إلى التراث الأسطوري والشعبي والديني بغرض كتابة نص فني جماعي للوصول الى لحظة التوحد والتماسك من خلال (المسرحة) . وقد عمل أفراد الجماعة على تطبيق هذا المفهوم في عروضهم القليلة التي شهدت النور مثل (احتفال الدراويش باعلان جمهورية زفتى) و (عرس الدود) و (يحدث في قريتنا الآن) و (ياسين وبهية)[٣٤] .

---

(٣١) صالح سعد ، القاهرة المسرحية بين العالمية والطابع القومي ، ، صوت الفنانين (القاهرة ، كانون الثاني ١٩٨٥) .

(٣٢) انظر بيان السرادق ، ص ٩ ـ ١١ .

(٣٣) صالح سعد ، انثروبولوجيا المسرح ، .

(٣٤) انظر بيان السرادق ، احمد جوده ، مسرح السرادق يشعل شرارة الفن وسط الجماهير ، الدستور ٢٦/٨/١٩٨٤ ، د . احمد العشري ، ، يحدث في قريتنا الآن وقضية الشكل ، ، المسرح ل ٣٣ ، ايار ١٩٨٤ .

جماعة الاحتفاليين والانسلاخ عن المركز الآخر :

تشكل جماعة الاحتفاليين في المغرب أقوى واقع مسرحي عربي في الوقت الحاضر ويعود السبب في ذلك الى عدة أمور :

(أ) فعالية نشاطها المسرحي على الساحة المغربية وبشكل أقل على الساحة العربية .

(ب) انها تضم عددا كبيرا من المسرحيين الجادين مثل الطيب الصديقي وأحمد الطيب العلج وعبدالكريم برشيد . وينطوي تحت لوائها عدد كبير من الفرق المسرحية المغربية .

(ج) تضم الجماعة بين صفوفها عددا جيدا من الباحثين والنقاد الجادين مثل عبد الكريم برشيد ومحمد أديب السلاوي وعبد الرحمن بن زيدان يبحثون في التراث المغربي والثقافة العربية عن اشكال مسرحية أو يمكن مسرحتها ، كما ينظّرون لأبعادها الفكرية والنقدية .

(د) اعتمادها على أسس فكرية وفنية وفعلية تلقى القبول والترحيب لدى العرب من حيث اعتمادها على التراث العربي وأشكال الاحتفال الشعبية في إطار الثقافة العربية المحررة من الهيمنة الغربية .

ولعل أكثر هذه النقاط تعلقاً بصلب موضوعنا هي النقطة الأخيرة نظرا لأنها ترتبط ارتباطا مباشرا بقضية استقلال المسرح العربي وبشكل أشمل تخلّص الثقافة العربية من هامشية التعلق بالثقافة الغربية .

يتقمر الاحتفاليون من حالة الهامشية هذه الناتجة عن التبعية التي تعيشها الثقافة العربية في إطار الحوار غير المتكافيء مع الثقافة الأوروبية الذي تقيس بوساطته انجاز ثقافتنا في فلكها الهامشي ، أو كما يقول بيان الاحتفاليين الرابع :

اننا لا نعرف ذاتنا الا من خلال الآخرين ، فنحن ما يراه الغرب[٣٥] . ونتيجة لهذا الوضع المتردي للثقافة العربية المعاصرة فان الاحتفاليين يؤكدون بمرارة بأن هذه الثقافة المعاصرة وصلت الى حد من الجمود باتت معه مشلولة الحركة وصارت خالية مما هو « حي وآني وحقيقي وتلقائي وذاتي » (ص ٥٩) ويصرون على ان : التحلل من المركز الآخر المهيمن يعيد للثقافة العربية وجودها وحقيقتها (ص ٥٨) .

ولهذا فان الاحتفاليين يقدمون المسرح الاحتفالي كتصور بديل للمسرح الأوروعربي القائم ، يستمد هذا المسرح مادته من مفردات الاحتفال الشعبي ثم يعيد هيكلته أو صياغة هذه المفردات بمفهوم عصري . وسيمكن المسرح الاحتفالي من التأريخ للوجدان الشعبي ومخاطبة العقل الجمعي بطريقة مباشرة تؤدي الى التناغم والتوحد ما بين هذا المسرح والجمهور العريض .

وبذا فإن قدرة هذا المسرح على التواصل مع الجمهور هي نتيجة كون موضوعه بحثاً في عمق وماهية ووظيفة الاحتفال الشعبي . ومن المنتظر ان يفرز هذا الموضوع تلقائيا شكلا مستقلا خاصا به .

---

(٣٥) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الرابع . وسنكون كل اقتطافاتنا عن المسرح الاحتفالي من هذا البيان وسنشير الى رقم الصفحة بين قوسين ( ) بعد كل اقتطاف مباشرة .

يقوم المسرح الاحتفالي على الابعاد الثلاثة ـ هنا والآن والـ نحن . وتشكل هذه الأبعاد موقفا فكريا من الزمن وفعله في التغيير . ولذا فإن هذا الموقف من الزمن صادر عن إدراك لحركته . وعليه فإن كل حاضر يترك مكانه لحاضر آخر ويلتحق بالماضي . ولهذا فإن المسرح الاحتفالي يقوم على التجدد الذي لا يتوقف والاكتشاف الذي لا يعرف الحدود ضمن حركة دءوب لا تعرف الحواجز ولا تخضع للمعوقات . فالماضي في هذا الفهم يكون معبرا قبْليا للمستقبل الذي يجب ان ينتج في نظر الاحتفاليين من تفكيك هذا الماضي وإعادة هيكلته من أجل التهيوء للمستقبل والإسهام في صنعه[٣٦] .

وفي إطار موضوعنا فإننا نلحظ ان فلسفة الجماعات المسرحية العربية تتقولب بفعل قوتين دافعتين متضادتين : الأولى طاردة تجهد في الخروج من فلك التبعية للمركز الآخر ، والثانية التحامية تجهد للدخول مع ذلك المركز في اتحاد انساني . القوة الأولى تبحث عن الذات التي فقد الاتصال معها متسلحة بتاريخ عريق ومستندة الى تراث ثمين مدون انفصم عنه البعد الرياضي للزمن ، ليعيش هذا التراث الذي هو فعل تلك الذات المفقودة في الآن الدائمة كمعين لمسرح مستقل يدور في فلك الذات المركز . وإذا ما نجح هذا الجموح في التحقق فإنه سيضمن ولادة جديدة لمسرح عربي مستقل . وسيمكن هذا ابناء الثقافة العربية من تقويم التيار المنحرف لمسرحهم الحالي ليسير على خط مواز للمسرح الغربي . وفي هذه الحال سيكون ميدان التفاهم بين المسرحين هو البعد الإنساني للغة التعبير المسرحية كاستراتيجية بشرية لمواجهة قوى الصراع حينما يكون الإنسان ميدانا لتصادمها . ضمن مثل هذا التصور فقط يعود المسرح العربي المستقل المنفصل عن مركز الهيمنة الحالي للالتحام ثانية مع المسرح الغربي وغير الغربي ضمن دائرة التجربة الإنسانية .

إن نظرة متفحصة لهذه الشرائح التمثيلية المختارة تدل على أن الشكل المسرحي الغربي اثبت حضوره التام وهيمنته المسيطرة إيجابا أو سلبا على فكر دعاة الاستقلال في المسرح العربي . تمثّل الحضور الإيجابي للشكل الغربي عند منظّري المرحلتين الأولى والثانية ، بينما تمثّل الحضور السلبي عند منظّري الجماعات المسرحية المحدثة . لقد تجلى الحضور الإيجابي في تعبير منظّري المرحلتين الأولى والثانية تصريحا أو تلميحا عن رقي المسرح الغربي شكلا ومضمونا واعترافهم بالإدانة له كمثال للقياس على منواله أو اعتماده كمصدر يعبّ منه المؤلفون والمقتبسون والمعربون ، وموازيا لهذا الحضور المتسلط للمثال الغربي والاعتراف برقي الحضارة التي أفرزته ، تحرك ادراك اخر مرير هو التبعية لهذا المثال وتخلف الواقع المعاصر للشرق الذي لم يستطع تطوير اداة تعبير شبيهة له . ولم يقتصر تبلور هذا الإدراك على ممارسي المسرح التبعي ، بل ظهرت دراسات وتأملات تحاول البحث في الثقافة العربية بمجملها عن الكوابح الحضارية التي عرقلت تطور مثل هذا الفن الحضاري . بل لقد قادت عددا لا بأس به من المستشرقين ومفكري الانفتاح إلى الطعن بجوهر الحضارة العربية الشاملة لأنها لم تنتج هذا الفن المتحضر . وقد دفع ذلك المسرحيين والمثقفين العرب الى تقليد هذا المثال ومحاولة فرضه على الثقافة العربية بشكله الغربي أو بعد إجراء بعض التعديلات عليه ليتناسب مع الواقع العربي . وقد كان الدافع المستمر وراء محاولات مسرحيي المرحلة الأولى هو الغيرة على الثقافة العربية ومحاولة الرقي بها عن طريق تقليد هذا المثال

---

(٣٦) نفس المرجع ، ص ٤٩ .

ومن اجل مزيد من التفصيل عن المسرح الاحتفالي يمكن الرجوع الى عبد امير السلاوي ، الاحتفالية البديل الممكن : دراسة في المسرح الاحتفالي (بغداد : دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، ١٩٨٣) ، وعبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (الدار البيضاء : دار الثقافة ١٩٨٥) .

بعد استيعابه وضمه الى مفردات هذه الثقافة . على ان مسرحيي المرحلة الثانية (ادريس والحكيم) تقدموا على مسرحيي المرحلة الأولى باقتراحهم النكوص الى جذور الثقافة العربية النقية ، أي ما قبل فترة التماس مع الثقافة الغربية ، من أجل إيجاد شكل بديل للشكل الغربي مع الاحتفاظ بتدفق التيار الغربي إلى الشرق العربي . وبهذه الطريقة ستضمن الثقافة العربية الاستقلال أولا ، وولادة هذا الفن الراقي والذي به سيتقدم حالها ثانيا . لكنهما لم يرفضا الشكل الغربي وبقي اعترافهما الضمني والصريح برقي المثال الغربي قائما . وجدير بالملاحظة هنا أن الحكيم هو الوحيد من بين المسرحيين العرب الذي خطر بباله إيجاد قالب قد يستعمله الغرب وبقية الحضارات لصب فكرهم وقضاياهم فيه ، لكن نبرته الضعيفة لم تسمح حتى باستقبال تصوره بشكل جدي ، كما انه أجهض فكرته بدعواته الصريحة للاستمرار في استعمال الشكل الغربي لأن الاستمرار في العبّ من المعين الغربي يعني التحضر ومواكبة الحضارة العالمية ، أو هكذا يتصور الحكيم . تغيرت الأمور بعض الشيء في نهاية السبعينات والثمانينات فلم يغب تسلط المثال الغربي والثقافة الغربية عن بال المنظرين لكن هذا الحضور المتسلط كان سلبيا بمعنى أنه لم يغب عن بال منظري الجماعات المسرحية المعاصرة لكنهم تعمدوا الخروج عليه ومغايرة مفرداته في تصوراتهم للمسرح العربي المستقل . ولهذا فلا نلمح سحب اعتراف بتقدم وعملية المسرح الغربي لكننا نلمح مغايرة واعية له ولهذا فإن الجماعات المسرحية طورت وبلورت فكرة العودة إلى التراث والاحتفال الشعبي وإعادة تركيب مفردات الموروث الشعبي العربي الصافي غير المشوب بتأثيرات الثقافة الغربية ، إذ تشكل الثقافة العربية غير المشوبه ملجأ أمينا للمسرحيين الاستقلاليين والرافضين للغزو الثقافي الغربي أو التفاعل الأوروعربي وحيد الاتجاه .

إن المحاولات الواعية للاستقلال إبتداءً من محاولة يوسف ادريس مرورا بالحكيم ثم بالجماعات العربية المعاصرة هي تصورات تحتاج إلى التقعيد بالممارسة المكثفة عبر الساحة العربية بأكملها فإن نجحت - أي من هذه التصورات - فإنها ستكون بمثابة ولادة حقيقية لمسرح عربي سيلقى القبول عند أبناء هذه الأمة التي طالما عانت من الغزو الثقافي الذي رافق أو تلا الغزو السياسي والعسكري والاقتصادي الغربي . على أنني أدرك هنا بأن التبعية في المسرح ليست إلا إحدى مظاهر التبعية الشاملة التي ما زالت تعاني منها منطقتنا منذ المد الغربي العسكري والسياسي إليها في بداية القرن الماضي ، ولهذا فلا نستطيع تحميل المسرح مسؤولية التحرر والانفلات بمفرده من آليات الغزو الغربي الجبارة التي تتغلغل بتنام مضطرد في حياتنا السياسية والاقتصادية والإعلامية والثقافية والفكرية والاجتماعية . ولذا فلا بد من التكاتف بين كل فعاليات وأوجه الحضارة العربية ومن بينها كل مفردات الثقافة لمواجهة الهجمة الغربية على منطقتنا في إطار استراتيجية استقلالية شاملة تقوم على بلورة الذات المركزية للحضارة العربية ثم التفاعل مع غيرنا على أسس التكافؤ والاحترام من أجل خير البشرية . ولا بد لذلك من اتخاذ اجراءات عملية على كل المستويات للتنبيه لمخاطر هامشية الحياة العربية الناتجة عن تبعيتها لمركز خارج ذاتها .

❊ ❊ ❊

توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي

مصطفى رمضاني
وجدة/ المغرب

لقد ظلت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي مرتبطة بالتراث في أذهان كثير من الدراميين العرب، بالرغم من أن طرح هذه الاشكالية لم يفلت من كثير من المزالق، لأنه طرح كان ينطلق من ثنائية مفتعلة هي ثنائية الأصالة والمعاصرة. فالأصيل لا يمكنه إلا أن يكون معاصراً، ولا يمكننا أن نتصوره منفصلاً عن المعاصرة، إذ لا وجود لها داخل بنية واحدة يمكن أن نطلق عليها اسم أصالة المعاصرة.

ويؤكد الدكتور حسن حنفي هذا الترابط البنيوي بين الأصالة والمعاصرة بقوله: «**انما تعني الأصالة والمعاصرة وحدة باطنية عضوية بينها، بحيث تتحقق وحدة شخصية في حياة الفرد والمجتمعات**». [1]

فالأصالة هي الرؤية المعاصرة للتراث، لأننا حين نتعامل مع التراث، لا نتعامل معه كمادة خام تنتمي الى الماضي الذي انتهت وظيفته، وانما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة، تساهم في تطوير التاريخ وتغييره. فالفكر الانساني خليط من البنيات التراثية التي فرضت وجودها انطلاقاً من جدلية التأثر والتأثير. وكل تراث لا يؤكد إستمراريته في حركة التاريخ لا يعتبر أصيلاً.. «**لأنَّ الارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي متعكساً على الحاضر ومؤثراً في المستقبل، وتجعل بذلك حركة التاريخ حركةً كلية لا تتجزأ...**». [2]

فالأصالة إذن لا تقف في مقابل المعاصرة، كما يضعها بعض الباحثين، إذ لا تعارض بينهما. ويرى فؤاد زكريا أن للأصالة معنى آخر غير المعنى الزمني، ذلك هو معنى الصدق مع النفس، وهو معنى لا يعارض

---

(١) مجلة «المستقبل العربي». اللبنانية عدد ٢٩ يوليو ١٩٨١ س ٤ ص ١٣٣.
ويمكن الاستئناس بما جاء من آراء في الموضوع في الندوة المنظمة التي أقيمت بمناسبة المهرجان المسرحي العربي الحديث الذي أقيم بالرباط بالمغرب في شهر مارس ١٩٧٤. أنظر مجلة الفنون المغربية، عدد ٥ و ٦ سنة ١، ص ٦٠-٧٣.
(٢) د. عباس الجراري. الثقافة في معركة التغيير. دار النشر المغربية. البيضاء. ص: ٥٦-٥٧.

المعاصرة . . . ويرفض الرأي القائل بأن الاصالة ترتبط بالعودة الى صدر الاسلام ، حيث الصفاء والنقاء ، لأنه رأي يحرق المراحل التاريخية وينفي صفة الاستمرار في الحركة التاريخية ، لأن أصحاب هذا الرأي يقفزون على عصور مختلفة ليصلوا الى صدر الاسلام . والأصالة ، في نظره ، تعني امتداد الجذور ، مادام كل انقطاعٍ عنها ينفي عنها صفة الأصالة(٣) .

والحقيقة أن إشكالية تأصيل المسرح العربي جاءت مرتبطة بمجموعة من التحديات ، تتمثل في هيمنة المد الاستعماري ، ثم السلطة العثمانية ، وأخيراً ، الاحساس بالضعف أمام التقدم الغربي .

فالاهتمام بالتراث ، كما يؤكد الجابري ، له أكثر من علاقة بالهزائم المستمرة التي مُنِيَ بها العرب منذ حملة نابليون على مصر . ولعل هزيمة حزيران ١٩٦٧ كانت أعنف الصدمات التي زلزلت كيان الانسان العربي ، ولا أدلّ على ذلك من أن أهم الدراسات حول التراث قد ظهرت بعد الهزيمة مباشرة ، نحو : دراسات طيب تيزيني ، وغالي شكري ، وزكي نجيب محمود ، وأدونيس ، وعبدالله العروي ، وعبدالكبير الخطيبي ، ومحمد عابد الجابري ، وحسين مروة ، ويوسف الخال ، وحسن حنفي ، ومحمد عمارة . . . وغيرها من الدراسات التي دعت الى ضرورة الاهتمام بالتراث من أجل تأصيل الفكر العربي .

ولقد فطن رواد المسرح العربي منذ البداية الى غربة الشكل المسرحي الغربي ، كما فطنوا الى أن المستعمر يسعى الى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية ، لذلك لجأوا الى البحث عن هويتهم وتميزهم ، **فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم** ، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميّزها ، **ولأنه «شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور ، وأن العودة الفعلية إليه** بقصد الاكتشاف أو المعرفة والتعرف ، **ينبغي أن تكون طريقاً لتنميته والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه ، مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه ، مضافة الى حقائق عصرنا»(٤) .**

من هنا ، كان إلتجاء مارون النقاش الى مصادر تراثية شعبية وتاريخية يمثل نوعاً من التحدّي للمسرح الغربي بصيغته الأرسطية ، لأن هذا النوع من المسرح ماهو إلا وجه من أوجه المستعمر المختلفة ، كما أن الالتجاء الى التاريخ لاستيحاء بطولاته وأمجاده يعكس نوعاً من المواجهة الضمنية ، ذلك أن المبدع المسرحي كان يلجأ الى إحياء هذه الامجاد والبطولات لاستنهاض الهمم وبث الحماسة ، خصوصاً وأن المستعمر كان يفرض رقابة مشددة على الفكر . لذلك كان اللجوء الى التراث واجهة نضالية ، خاصة اذا علمنا أن كثيراً من هؤلاء المبدعين قد لعبوا أدواراً أساسية ـ وطنية أو اجتماعية ـ مهمة ، كما هو الشأن بالنسبة لمصطفى كامل ، صاحب مسرحية : « فتح الأندلس » التي ألّفها سنة ١٨٩٣ . وقبله لعب أبو خليل القباني ، دوراً اجتماعياً سياسياً خطيراً في سوريا ، حتى اكتسب مسرحه شعبية كبيرة اضطرت السلطة العثمانية الى نفيه من دمشق مع فرقته . ولعل القمع الذي كانت تفرضه السلطة العثمانية الى جانب الاستعمار ، كان من الأسباب المهمة ـ أيضاً ـ التي كانت وراء لجوء المسرحيين الى التراث ، كموقف وطني أو قومي .

(٣) الأصالة والمعاصرة ـ فصول ـ ع ١ ـ مجلد ١ ـ س ١ ـ ص ٢٧ وما بعدها .

(٤) ماجد السامرائي : التراث منطلقاً للمعاصرة ـ الأقلام ـ ع ٩ ، س ١٣ ، ١٩٧٨ ، ص : ٢٤ .

ولعل نظرةً سريعة الى المسرحيات التي قُدمت في تلك المرحلة تُبيِّن مدى تهافت المبدعين على التراث[٤*] . ومن هذه المسرحيات نجد :

« أبو الحسن المغفل » لمارون النقاش ١٨٤٨ ، و « هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب » ، و « هارون الرشيد مع أنس الجليس » ، و « مهلهل سيد ربيعة » ، و « عنترة العبسي » ، و « كسرى أنوشروان » ، ثم « امرؤ القيس » . وهي كلها مسرحيات لأحمد أبي خليل القباني ، وهي بدون تاريخ . غير أنها كتبت على الأرجح ما بين ١٨٦٥ و ١٨٧٤ . ثم مسرحية « المروءة والوفاء » لخليل اليازجي ، و « كيلوبترا » لاسكندر فرح ، و « المعتمد بن عباد » لابراهيم رمزي ١٨٩٢ ، و « علي بك الكبير » لأحمد شوقي ١٨٩٣ ، و « أفكار الجحيم في التاريخ القديم » لداود مرعي ١٨٩٧ ، و « آدم وحواء » للخوري فيلمون ١٩٠٣ ، و « داود الملك » لبطرس البستاني ١٩٠٦ ، و « الرشيد والبرامكة » للأب أنطوان اليسوعي ١٩١٠ ، و « حرب البسوس » لمحمد عبدالمطلب ومحمد عبدالمعطي مرعي ١٩١١ ، ثم « صلاح الدين » و « مملكة أورشليم » لفرح أنطون ١٩١٤ .

إن هذه المسرحيات قد تعاملت مع التراث كمادة تاريخية جامدة ولم تستطع أن تجعل منه مادة حيوية حتى تملك مشروعية المعاصرة ، لهذا نجد أغلبها يتسم بالمباشرة في التعامل مع الأحداث والشخصيات التاريخية ، كما أن هناك سطحية في الطرح ، إذ يصبح التراث عند هؤلاء مجرد معارف ومعلومات يرددونها بأسلوب منمق لايخلو من إقحامات لغوية تستهدف بث الحماسة وتحريك العواطف ...

وهذا الموقف من التراث موقف سكوني ، لانه ، كما يقول عبدالله العروي ، دعوة الى الحياة في الماضي ، وهي دعوة خاطئة ، لذا يقترح ضرورة التسلح بالفكر التاريخي الغربي الممتد من عصر النهضة الى الثورة الصناعية للتخلص من النظرة المتخلفة الى التراث[٥] . وموقف العروي من التراث ، كما يبدو ، موقف إستعلائي ، لأنه يعتبره شيئا محصورا محفوظاً وغير متطور . وفي مقابل ذلك ، نجد محمد عابد الجابري يدعو الى التعامل مع التراث كموقف وليس كمادة فقط . وهو يرى أن قراءة العرب لتراثهم تنطلق من إشكالية « قياس الغائب على الشاهد »[٦] ، لأنهم ينظرون الى الحاضر من خلال الماضي ، ويغيبون المستقبل . لذلك ، يؤكد بأن اعتبار التاريخ أحداثاً غير حركية مسألة لا تاريخية ، كما أن التعامل مع التراث من خلال الوجدان أمر يسقطهم في الطروحات السلفية المتقدمة للتراث ، بحيث تستمد منه الحلول الجاهزة لمشاكل الحاضر والمستقبل . ويرى الجابري أن الاعتماد الكلي على الغرب أيضا يعتبر طرحا غير تاريخي ، لأنه يعتمد ، هو الآخر ، على الجاهز من الحلول . من هنا ، يؤكد بأن الخطوة الاولى التي ينبغي أن تتوافر عند العرب في تعاملهم مع تراثهم هي نقد العقل العَرَبي . أي لابد من خلق قطيعة ابستيمولوجية مع بنية العقل العربي في عصر الانحطاط ، الذي كان يعتمد على الفهم التراثي للتراث . فالمهم إذن ، في نظره ، أن نحتوي التراث بدلاً من

(٤ مكرر) للمزيد من المعلومات في هذا الصدد ، يمكن العودة الى كتاب الدكتور محمد يوسف نجم « المسرحية في الأدب العربي الحديث » ، دار الثقافة بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٧ .
(٥) سالم يفوت ، التراث بين الهوية والاختلاف ، دراسات عربية ، ع ١ ، ٢ ، س ٢٠ ، ١٩٣٢ .
(٦) « نحن والتراث » ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ٢ ، ص : ٢٣ .

أن يحتوينا ، حتى لا تكون الذات جزءاً من هذا التراث ، لأن فصل الذاتٍ عنه كفيل بربط العلاقة بينهما بشكل عقلاني ، وبالتالي ، كفيل بتكوين تصور موضوعي عن هذا التراث نفسه .[٧]

فالتراث ، إذن ، يتحدد من خلال علاقتنا نحن به . فهو ليس مادة نهائية أو جامدة ، إنما هو حركة تتلون من خلال مواقفنا إزاءه . وهذا ما يفسر تعدد القراءات لحدث تاريخي واحد . فالتراث الواحد متعدد بتعدد المواقف والقراءات . وقد تكون هذه القراءات متناقضة ، لأن أية قراءة إنما تعكس موقفاً معينا ، والموقف لايعدو أن يكون ، في النهاية ، مُعطى ذاتيا .

ويؤكد الدكتور حسين مروة : أن حل مشكلة العلاقة بين الحاضر والتراث يتوقف على موقفنا من التراث ومن الحاضر معا ، إذ لابد من امتلاك وضوح علمي دقيق عن حقيقة مضمون التراث ، لأن كل موقف من التراث ينطلق من زاوية إيديولوجية .

يقول حسين مروة : « إن النظرة الى التراث تحمل بمحتواها دائما نظرة مشتقة من اعتبارات الحاضر ـ أيا كان زمن **الحاضر ـ نحو الماضي »**[٨] . لهذا ، يرى ، أنه لاستيعاب التراث ، لابد من النظر اليه في بنيته التاريخية ، **وبعد ذلك ، نخضعه لأدواتنا العلمية** المعاصرة ، ولموقفنا الايديولوجي ، **لأن هذه العملية كفيلة بكشف جوهر العلاقات بين التراث في موقعه التاريخي** ، وبين الحاضر بكل تناقضاته ، وبالتالي ، كفيلة بتحقيق عملية الأصالة والمعاصرة في نوع من التفاعل والتوافق[٩] .

فالتراث ، إذن ، مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف ، لأنه لايقدم المعرفة مادامت المعرفة ملكاً للانسانية ، ولاتخص مجتمعا دون آخر . وهذه المعرفة نفسها تملك مشروعيتها الحيوية من الداخل ، أي من خلال موقف إيديولوجي تكتسبه عبر التموضع الاجتماعي . لذلك فإن التعامل معه ينبغي أن يضع في الاعتبار أن التاريخ حركة مستمرة متجددة وليست وحدة كلية مغلقة أو مجموعة من الوحدات المغلقة[١٠] .

ولما كان التراث يشكل إحدى مقومات الأمة الأساسية ، فإن رواد المسرح العربي وجدوا أنفسهم مضطرين للعودة اليه بقصد « الكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الذاتية »[١١] ، كما أنهم عادوا اليه لابراز رفضهم للفكر الاستعماري الذي سعى الى محو مقومات الشخصية العربية الاسلامية .

غير أن هؤلاء الرواد لم يستطيعوا ، رغم ذلك ، أن يمتلكوا هذا الوعي النقدي بالتراث . لذلك جاءت إبداعاتهم المسرحية مشوبة بطابع الفوضى والاقحامات الى جانب الاستعراض التاريخي للحوادث والشخصيات ، مع الغنائية

---

(٧) نفس المرجع ـ ص : ٢٧ ـ ٣٠ .
(٨) النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ج ١ . ط ٢ ـ ص : ٢٢ .
(٩) نفس المرجع ـ ص ٢٨ .
(١٠) عبدالله العروي ـ العرب والفكر التاريخي ـ دار الحقيقة ـ بيروت ـ ط ٣ ـ ١٩٨٠ ـ ص ٣١ .
(١١) د. عباس الجراري ـ من وحي التراث ـ يناير ١٩٧١ ـ ص : ٤ ـ ٥ .

والمباشرة وعدم التنسيق الخارجي للحوادث ، والتركيز على الوقائع التاريخية كما وقعت فعلا ، دون تحويرها لتصبح فاعلة في الواقع .

ولقد طغى مد المسرح التراثي حتى أصبح الطابع المميز للمسرح العربي في فترة النهضة العربية ، بل ومازال المسرح التراثي هو الذي يطبع الساحة المسرحية العربية . فإذا عددنا المسرحيات العربية التراثية التي قدمت في آخر تظاهرة مسرحية عربية لحد كتابة هذه السطور ـ وهي تظاهرة المسرح العربي المتنقل الذي أقيم بالرباط[11*] ـ سنجد أن أغلب ـ إن لم نقل كل ـ المسرحيات كان تراثيا ، إذ قدمت الفرقة الفلسطينية مسرحية « ثورة الزنج » للشاعر معين بسيسو ، وهي مسرحية تراثية تتناول قضايا الصراع العربي الاسرائيلي من خلال ثورة الزنج ، كما قدمت الفرقة الليبية مسرحية « بضربة قتل عشرة » لعبدالله البوصيري ، هذه المسرحية التي تسعى الى تعرية الواقع العربي من خلال شخصية أنور السادات ومحاكمتها سياسياً ، وبعد ذلك قدم الطيب العلج ، مسرحية « قاضي الحلقة » التي التجأ فيها الى شكل تراثي ، وهو الحلقة ، ليعالج قضايا اجتماعية واقعية . ثم قدمت الفرقة الأردنية مسرحية « فرقة مسرحية وجدت مسرحاً فمسرحت هاملت » . . وهي مسرحية حاولت أن تستفيد من التراث الانساني من خلال شكل تراثي احتفالي . أما الفرقة العراقية فقدمت مسرحية « المتنبي » وهي عبارة عن سيرة ذاتية تراثية لشخصية الشاعر العربي : المتنبي . أما فرقة الأمارات العربية ، فقدمت مسرحية تراثية هي « مأساة أبي الفضل » ، وهي عبارة عن تركيب مسرحي لمسرحيات تراثية تعالج قضية البطولة في ارتباطها بالقدس ، مع وضع مقابلة بين واقع هذا الأخير أيام صلاح الدين وواقعه اليوم . ونفس الفكرة تقريباً نجدها في مسرحية « قالوا العرب قالوا » للفرقة الجزائرية ، إذ تعالج قضية الواقع العربي وتمزقاته من خلال العودة الى التراث ، وذلك بإحياء صقر قريش ـ الذي كوّن ملكه في الاندلس ـ حتى يرى مآل إليه العرب في العصر الراهن . وانتهى المهرجان بمسرحية تراثية هي مسرحية « كتاب الامتاع والمؤانسة » للطيب الصديقي . وهي محاكمة تراثية لأفكار أبي حيان التوحيدي . وقد كانت الصيغة التي قدمت بها المسرحية تراثية أيضا ، حيث اعتمد الصديقي على الأغاني الشعبية والحلقات والديكور التراثي ، كعادته في مسرحياته التراثية . وهكذا فقد بدأ المهرجان تراثيا وانتهى تراثيا .

والملاحظ أنه ، حتى العروض المسرحية التي قدمت على هامش هذا المهرجان ، كانت تراثية ، نحو : مسرحية « جحا في الرحى » لفرقة المسرح البلدي بالدار البيضاء . وكان مقرراً أن تُقدم أيضا مسرحية : « امرأة قميص وزغاريد » لفرقة المسرح العمالي بوجدة ، وهي مسرحية اعتمدت في أحداثها وشخوصها على التراث ، إلا أن الفرقة لم تحضر المهرجان ! . .

أما فيما يخص المغرب ، بصفة عامة ، فإنّ انطلاق المسرح في شكله الغربي قد بدأ تراثيا ، حيث قدمت فرقة محمد عز الدين ، لما زارت المغرب ، مسرحية « صلاح الدين الأيوبي »[12*] سنة ١٩٢٣ ، وتلتها مسرحيات تراثية أخرى كانت تركز على الجانب الأخلاقي والوطني من أجل بث الحماسة واستنهاض الهمم ، نحو : مسرحية « الرشيد والأمير

(١١ مكرر) من ١٦ الى ٢٦ ابريل ١٩٨٤ .

(١٢ مكرر) وهي رواية نثرية شعرية ذات خمسة فصول (هكذا سميت كما يظهر من خلال متوالها) . لنجيب حداد ـ المطبعة اليوسفية بباب الخلق بمصر

غانم » لنجيب حداد أيضاً ، و« المنصور الذهبي » لمحمد بن الشيخ ، و« العباسة أخت الرشيد » ، و« أمير الاندلس » ، و« مجنون ليلى » لأحمد شوقي . . . وغيرها من المسرحيات التي جعلت التراث مرجعها الأساسي لطرح قضايا واقعية .

أما بالنسبة للهواة ، فان آخر مهرجان مسرحي - وهو المهرجان الخامس والعشرون - قد كان هو الآخر حافلاً بالمسرحيات التراثية ، إذ قدمت ست مسرحيات كلها تراثية . فجمعية العمل المشترك بسلا ، قدمت مسرحية « خمس ليالي في حضرة الجيلالي » . . وهي مسرحية تراثية احتفالية ، تتناول حياة شاعر الملحون الجيلالي متيرد . وكان من الطبيعي أن يقدم عبدالمجيد فنيش - مؤلف ومخرج المسرحية - اتجاهه هذا في طابع احتفالي ، لأنه ، من ناحية ، عضو من أعضاء جماعة المسرح الاحتفالي ، ومن ناحية أخرى ، فإن المسرحية كلها محاكمة لأشعار الملحون التي قدمها الجيلالي متيرد . وبعد ذلك ، قدمت فرقة أشبال البيضاء مسرحية « البحث عن شهرزاد » لمؤلفها : المسكيني الصغير ، وهي كما يظهر من عنوانها : مسرحية تراثية أيضا ، تحاول محاكمة الواقع من خلال تراث ألف ليلة وليلة . والجدير بالذكر أن المؤلف ينتمي الى جماعة المسرح الثالث ، وهو مسرح يجعل التراث همه الأول في ارتباطه بالواقع . أما مسرحية « السيرك » التي قدمتها جمعية العمل المشترك بالجديدة ، فمسرحية احتفالية إعتمدت على الفنون الاحتفالية كالألعاب البهلوانية وفنون السيرك . وهي تجربة جماعية ، أشرف عليها المبدع المسرحي الاحتفالي : عبدالكريم برشيد . وقدمت اللواء بتازة مسرحية « النزيف » لمحمد مسكين ، وهي مسرحية تعالج قضية الصراع في جنوب لبنان ، ولكن المخرج محمد بلهيسي قد وظف الاخراج الاحتفالي ، فأقحم فنوناً تراثية شعبية ، كالرقص الشعبي والملحون والحلقات ، حتى يلائم تكوينه الاحتفالي . أما فرقة خشبة الحي بمراكش ، فقدمت مسرحية « المفتاح » ليوسف العاني ، وهي مسرحية تنطلق من حكاية شعبية تراثية متداولة . وقد التجأت الفرقة في إخراجها الى التقنيات الشعبية لتحقق اللقاء الشعبي كما يقتضي النص . وأخيراً ، قدمت فرقة المسرح الطلائعي بوجدة « تَسْبِيح في بغداد » ، وهي مسرحية تراثية اعتمدت على فن الحلقة والمداح ، وحاولت أن تجعل من التاريخ العباسي خلفيتها المرجعية لتربط بين صراع الأمين والمأمون ، وبين تناقضات المجتمع العربي الراهن . وبهذا ، كان المهرجان تراثياً كله .

والجدير بالذكر أنه قُدم عرض مسرحي على هامش المهرجان فكان تراثيا أيضا ، والعرض هو « امرؤ القيس في باريز » . . من تأليف عبدالكريم برشيد ، وإخراج صوصي علوي محمد . والمسرحية احتفالية ، تعالج واقع المهاجرين العرب في علاقته بالواقع العربي الداخلي ، وذلك من خلال طرح احتفالي فنتازي يعتمد على التراث العربي ليجعل من شخصية امريء القيس شخصية معاصرة تكتشف مفارقات العالم العربي المهزوز .

من هنا إذن ، يبدو أن بداية المسرح العربي كانت تراثية ، وما زال التراث يعتبر الخلفية المرجعية الأساسية لمبدعينا الدراميين ، حتى قال بعض النقاد بأن اللجوء الى التراث إنما هو نوع من الهروب السلبي نتيجة انعدام الشجاعة في طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر .

ونحن إذ نورد هذا الرأي ، لانفي الأسباب السياسية التي كانت وراء التجاء المبدع الدرامي الى التراث ، مادام يجد فيه الرمز التاريخي الذي يعلق عليه قضاياه ، هذه القضايا التي لاتسمح الرقابة بطرحها . ولكن بالرغم من ذلك ،

فإن اللجوء الى التراث كان يحقق بعداً جمالياً خاصا ، ذلك أن توظيف شخوص أو أحداث التراث كفيل بتحقيق جمالية خاصة في الابداع المسرحي ، لأن هذا التوظيف أداة تحقق نوعاً من التواصل الفني الذي يتجاوز الطرح المباشر للقضايا . وبالطبع ، فإن المبدع المسرحي كان يدرك أن مهمته لاتكمن في إيصال المعارف فقط ، بل تكمن أيضا في تحقيق نوع من التأثير والجمالية . لذلك كان يبتعد عن تناول تلك القضايا تناولاً مباشرا ، فالتجأ الى الرمز والأسطورة والأحداث التاريخية وغيرها من الوسائل التي تحقق هذه الجمالية .

ويؤكد محمد مسكين أنه ، الى جانب هذه الخلفيات التي كانت وراء الخطاب التراثي في المسرح العربي ، نجد البعد الأنطولوجي الوجودي الذي يتمثل في محاولة اللجوء الى التراث من أجل تحقيق الذات ، نتيجة الاحساس بالدونية أمام جبروت التقدم الأستعماري الغربي . لذلك كان التراث يشكل الوقاية التي تقي الانسان العربي من هذا الغزو الغربي ، وبالتالي ، تحقق له النهضة المتوخاة . بل إن البعد الأنطولوجي يتمثل في مدى محاولة البحث عن صيغ مسرحية قومية أصيلة في هذا التراث ، تكون بديلاً للصيغة الغربية . يقول محمد مسكين : « والمقصود بالضرورة الانطولوجية هو أن هذا الارتباط بين المسرح والتراث لم يكن يستهدف منه الحصول على قيم جمالية أو معرفية أو إيديولوجية ، رغم حضور كل هاته العناصر كخلفيات لهذا الارتباط ، بل إن هذا الارتباط طُرح كشرط ضروري وحاسم يرتبط بوجود المسرح العربي ذاته ، هذا المسرح الذي واجه الاختيار « الهامليتي » الصعب : أن تكون أو لاتكون ! ! مبدأ وجود المسرح العربي ارتبط بالتعامل مع التراث ، حيث كان هذا المدخل الأنطولوجي لضرورة تحقيق كينونة هذا المسرح »[١٢] .

فتعامل المسرح العربي مع التراث إذن ، في نظر محمد مسكين ، قد جاء نتيجة حملات التشكيك المختلفة التي انصبت عليه ، إلى جانب التهميش والغربة التي لحقت الصيغ الشعبية الاحتفالية من لدن الفكر الاستعماري ، لأنها تعكس الذاكرة التراثية وتملك بعداً جماليا شعبيا خاصا على مستوى التواصل مع الفئات الشعبية العريضة . وبهذا ، اختلفت الآراء حول وجود أو عدم وجود تراث مسرحي عند العرب . وأغلب الدراسات تؤكد أن الأمة العربية لم تعرف الفن المسرحي إلا في منتصف القرن الماضي ، وبالضبط حينما قدم مارون النقاش ، مسرحية « البخيل » لموليير ، سنة ١٨٤٨[*١٣] . بل وكما يقول توفيق الحكيم : « فقد تردد الأدب العربي في قبول هذا اللون الغريب عليه ، فتركه زمناً خارج جدرانه ، يسمع بأمره من أفواه النظارة دون أن يحفل بالالتفات اليه أو الخوض فيه »[١٣] .

ولقد استعرض محمد عزيزة ، الآراء التي تعرضت لسر غياب المسرح عن الثقافة العربية ، وحاول مناقشتها ليؤكد بدوره : أن سر ذلك الغياب يرجع بالدرجة الاولى الى انعدام الصراع في الحضارة العربية الاسلامية . والصراع عنده أربعة أنواع :

- صراع عمودي ، ويتمثل في مواجهة الحرية البشرية للارادة الالهية .

---

(١٢) من أجل مسرح نقدي ، أقوال (القربية) ع ٤٨ ، س ٤ ، ١٩٨٣ ، ص : ١٣ .

(١٣ مكرر) هناك من يجعل سنة ١٨٤٧ هي بداية المسرح العربي ، نحو محمد كمال الدين ، في كتابه « رواد المسرح المصري » ، سلسلة المكتبة الثقافية ، ع ٢٥٢ ، ص : ٧ ، وزينب منتصر في بحثها : « مقدمة في استخدام التراث العربي في المسرح العربي » ، الاقلام ، ع ٧ ، س ١٢ ، ابريل ١٩٧٧ ، ص : ٣٤ .

(١٣) الملك أوديب ، الطبعة النموذجية ، ص ١١ .

ـ صراع أفقي ، ويتمثل في صراع البطل مع القوى الاجتماعية .
ـ صراع ديناميكي ، ويتمثل في مواجهة العفوية البشرية للقدر .
ـ صراع داخلي ، وهو صراع الفرد مع نفسه ، أي هو الشعور بالوجود بشكل عدائي .(١٤)

وبعد ذلك ، يؤكد محمد عزيزة بأن الأسلام حال دون وجود المسرح كما عُرف عند اليونان . ولكن رغم كل هذا فهناك استثناء لهذا الغياب ، يتجلى بصفة خاصة في التعازي الشيعية . يقول هذا الباحث : «« الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحي هذا ، هو التعازي الشيعية .. التي أعطت الاسلام ، إعتباراً من القرن السابع ، الشكل الدرامي الوحيد الذي يعرفه »(١٥) .

أما عز الدين اسماعيل ، فيرى أن العرب لم يعرفوا الفكر الموضوعي الذي هو أساس الشكل الدرامي . فالمؤلف المسرحي في نظره يمتاز بالادراك المأساوي للحياة . وبالرغم من أن الشعراء العرب عرفوا الحزن والمأساة ، فإنهم عبّروا عنها بشكل غنائي ، ولم يتجاوزوا ذلك الى الادراك المأساوي(١٦) .

والحقيقة أن هذه الأراء وغيرها مما لا يسمح المجال لاستعراضها ، قد انطلقت في تفسير هذا الغياب من موقع الباحثين الغربيين والمستشرقين على الخصوص ، إذ أنهم ينظرون الى المسرح من زاوية واحدة فقط ، هي زاوية الصيغة الغربية الأرسطية حتى لكأنّ ما حدده أرسطو كقاعدة لما يسمى بفن المسرح صالح لكل زمان ولكل مكان ، وحتى لكأنّ الجنس الأدبي إنتاج ثابت ونهائي لا يخضع لشروط واقعه التاريخية

فإذا كان العرب لم يعرفوا الفن الدرامي بمعناه الأرسطي ، فإن هذا لم يمنع من أن يمارسوه بشكل آخر ، ما دام هذا الفن إنتاجاً إنسانيا وليس خاصاً بالاغريق أو بالغرب فقط(١٦مكرر) . فقدتحدث كثير من الدارسين عن وجود أشكال من المسرح الانساني ـ عند الصينيين واليابانيين وفي إيطاليا وجنوب افريقيا ـ لا تلائم الشكل المسرحي الأرسطي . بل إن الغربيين أنفسهم أصبحوا يشكون في إنسانية هذا الشكل ، وصاروا ينادون بالعودة الى المسرح الشرقي الذي يتناقض كلياً مع المسرح الغربي الأرسطي . ومن هذا المنطلق أيضا ، وجدنا كثيراً من الدارسين يؤكدون على وجود مسرح عربي قبل تجربة مارون النقاش ، وينطلقون في ذلك من الأبداعات المسرحية الاحتفالية الشعبية ، كما نجد ذلك عند الدكتور علي الراعي(١٧) حيث يؤكد صراحة بأنه « يمكن القول ـ بكثير من الوثوق ـ بأن العرب والشعوب الاسلامية عامة قد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرونٍ طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر »(١٨) . وهذه

---

(١٤) الجزء الاول والثاني من كتاب : الاسلام والمسرح ـ ترجمة د . رفيق الصبّان ـ كتاب الهلال ـ ع ٢٤٣ أبريل ١٩٧١ .
(١٥) نفس المرجع . ص : ٤٢ . ويمكن مراجعة كتاب د . عباس الجراري الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه ـ ج ١ ـ ط ١ ـ مكتبة المعارف ـ الرباط ـ ص : ٢٤٢ ـ ٢٤٨ .
(١٦) قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر ـ دار الفكر العربي ـ ١٩٨٠ ـ ص : ٤٩ .
(١٦ مكرر) يمكن مراجعة ماكتبه د . عباس الجراري في هذا الصدد ، في كتابه السالف الذكر ـ ص : ٢٤٨ وما بعدها .
(١٧) في كتابه الكوميديا المرتجلة وفنون الكوميديا ـ سلسلة كتاب الهلال ـ ع ٢٤٨ ـ ص ١٩٧٦ .
(١٨) المسرح في الوطن العربي ـ عالم المعرفة ـ ص : ١١ .

الحقيقة يؤكدها أيضا كثير من الدارسين في نوع من الحماسة كما يؤكدها دارسون آخرون في معرض حديثهم عن الأدب العربي بصفة عامة[١٩] .

ولقد حاول كثير من الدارسين والمبدعين المسرحيين أن يجيبوا على هذه التساؤلات حول وجود المسرح العربي أو عدمه من خلال إبداعات تطبيقية ، كما فعل الطيب الصديقي في اتجاهه الى التراث ليستمد منه الصيغ الشعبية نحو الحلقة والمقامات وسلطان الطلبة والملحون وكتب التاريخ وغيرها . . . يقول الصديقي في هذا الصدد : « وبما أنَّ هناك في الشرق والغرب من يقول : ليس لدى العرب مسرح ، في حين أنه كان لدى العرب مسرح دائماً ، وإن لم يكن لديهم رجالات مسرحيون . والمقامات بالنسبة إليّ ، سواء للهمذاني أو للحريري ، كلها مسرحيات . . أشكال مسرحية مضبوطة مائة بالمائة ، وأنا أحاول ما أمكنني داخل هذه الاعمال أن أجد مرة ثانية أشكالا جديدة للمسرح العربي لا ارتباط لها بالأشكال المعروفة في الغرب . **أنا مقتنع من حيث الاشكال أن عندنا مسرحاً عربيا أصيلا لا يمتّ بصلة الى المسارح الأخرى**»[٢٠] .

ونحن في استعراضنا لبعض تلك الآراء التي حاولت الاجابة عن تلك التساؤلات حول وجود أو عدم وجود المسرح العربي ، نسعى لتأكيد حقيقة أساسية : هي أنَّ لجوء الدراميين العرب الى التراث **قد كان له ما يبرره فنياً** ، **ذلك أن هذه العملية إنما تؤكد** سعيهم الحثيث **نحو تأصيل صيغة** المسرح العربي ، هذا **التأصيل الذي يعطيهم صفة الحداثة ، إذ لا حداثة حقيقية إلا في الارتباط بالتراث** ، كما يرى حسين مروة .[٢١]

فالتراث العربي يشكل حصيلة الثقافة العربية التي تستمر مع وجدان الجماعة ، وتفرض نفسها بإلحاح على المثقف المعاصر ، لأنه يكتسب وعيه بهذا التراث حتى يحدد موقفه منه ، ما دام هذا الأخير كما رأينا لا يحمل قيمته بداخله بقدر ما يحددها الدارس من خلال موقفه منه .

وعليه ، فإن توظيف المبدع المسرحي للتراث يعني توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية ، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل . **فالفنان المسرحي يلجأ الى التراث ، لا ليمارس حنينه نحو ذلك الأرث التليد ، ولكن ليفرز معاناته ويُسقطها على معطيات التراث ، وبهذا يمتد خيط التاريخ ليصل الى الحاضر عبر أدوات فنية . فهو إذن يتجاوز** التصور السكوني للتراث لأنه يأخذ منه ، ويضيف اليه أبعاداً جديدة من خلال رؤيته المعاصرة . وهذا يعني أن المبدع المسرحي الذي يعي دور التراث وعيا نقديا ، هو الذي يفجر ما في هذا التراث من دلالات إيحائية ، ويكتشف ما فيه من طاقات متفجرة قادرة على التجدد والاستمرار . ولهذا ، فلما كان التراث دائب الحضور في وجدان الانسان ـ لأنه جزء من ذاكرته ـ فإن الفنان المسرحي يستغل هذه العلاقة لمخاطبة المتلقّي عبر قنوات يدركها هو الآخر بكل عفوية ، لأنها

(١٩) نحو : محمد كمال الدين ، في كتابه : العرب والمسرح ـ كتاب الهلال ، ع ٢٩٣ ـ س ١٩٧٥ ، ونحو : شوقي ضيف ، في كتابه : العصر العباسي الثاني ـ دار المعارف ـ مصر ـ ط ٣ ـ ص : ٧٧ .

(٢٠) أحمد محمد عطية : تأصيل المسرح العربي ـ قضايا عربية (اللبنانية) ع ١٢ ـ س ٧ ، ١٩٨٠ ـ ص : ١٣ .

(٢١) أبرز المبدعين العرب هم من الانماء الوطني ـ الاتحاد الاشتراكي : ع ٢٤٧ ، ٢٣ فبراير ١٩٨٤ ـ ص : ٧ .

أيضا جزء من ذاكرته ، ويسعى في ذلك الى استرفاد عناصر تراثية عبر دراسة مكونات المتلقّي المعاصر حتى تتسع هذه العناصر لاستيعاب رؤ يته المعاصرة بكل ما فيها من تعقيد وتكثيف لتصل الى هذا المتلقّي بحرارتها وأصالتها .

ولقد تنوعت مصادر التراث بحيث لا يمكن حصرها في جانب واحد من جوانب النشاط الانساني . ويتراوح هذا التنوع بين ما هو أدبي وفلسفي وديني وأسطوري وفولكلوري وصوفي ، وبين ما هو محلي وإنساني ، كما تنوعت معطيات هذا التراث نفسه ما بين أحداث ومواقف وشخصيات وصيغ جمالية وأشكال تواصل متعددة سمعية وبصرية . غير أن المبدع المسرحي لا يأخذ من هذا التراث الا ما كان ذا علاقة بمعاناته ، بحيث يربط الذاتي بالموضوعي دون أن يتخلى عن الأمانة العلمية في الحفاظ على أصالة المصدر التراثي ، وذلك حتى تكتسب التجربة بعداً إنسانياً . وبالطبع ، فإن هذه المصادر التراثية ليست مصادر واقعية بالضرورة ، إنما قد تكون خرافية أو أسطورية ؛ ولكن ما يهم المبدع منها هو ذلك البعد الذي يمكن أن توفره له . غير أن هذا البعد لا يحقق الايحاء المنشود بمفرده ، إذ لا بد من أدوات مساعدة يحددها السياق الخاص ، لأن الحدث التراثي الواحد يأخذ كل مرة بعداً معينا حسب الغاية التي يرسمها المبدع ، وحسب السياق الذي يركب فيه .

ولقد أكدنا بأن الفنان المسرحي يلجأ الى التراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الابداع . وينبغي في هذا الصدد أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له ، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية ، اذ لا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية ، لأنه كثيراً ما يُسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤ يته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية ، فيصبح الخطاب التراثي خطاباً مضبّبا لا يحقق التواصل . لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الايحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي على الايحاء والتعبير . فقد يوظف الفنان حدثاً تاريخيا معينا لما له من ارتباط شعوري بالرؤ ية المعاصرة ، وقد يوظف جزءاً من هذا الحدث يستطيع أن ينقل الأبعاد المختلفة لمعاناته الخاصة ، كما قد يكون هذا التوظيف ضمنياً لا يصرح فيه الفنان بما أخذه من التراث ، إلا أن الحضور الذي يفرضه الحدث التاريخي في وجدان المتلقّي يجعل هذا الأخير يدرك بسهولة دلالته الايحائية . وبهذا يتحدّد عمق التجربة وخصوصيتها ، ومدى قدرتها على تحوير التراث وجعله قادراً على الحضور في مختلف الأزمنة والأمكنة .

وهكذا حاول رواد المسرح العربي أن يستوعبوا فعالية التراث ، فاتجهوا اليه يستلهمون منه موادهم وصيغهم بقصد تجاوز الشكل المسرحي الغربي . ولقد كان أحمد شوقي أكثر إدراكاً لهذه الفعالية من غيره من الرواد ، حينما أدرك أنّ لهذا التراث طاقةً حيوية كفيلة بالأجابة عن بعض القضايا المعاصرة . وهذا ما تنبّه له عز الدين اسماعيل ، حينما أكد بأن شوقي قد سجل لحظة وعي جديدة بالتراث ، لحظة تحمل معنى الاتصال والانفصال : الاتصال بالتراث لأنه اتجه اليه كمادة ، والأنفصال لأن القالب الفني لا يرتبط بهذا التراث أصلاً[٢٢] . وبالطبع فإن هذا القالب ينطلق من وعي تاريخي وجمالي جديد ، وهو وعي عمل على تشكيل هذا التراث وإعطائه بعداً يرتبط بالمرحلة التاريخية الجديدة . فقد استلهم شوقي موضوعاته من التراث ، إلا أنه لم يستطع أن يتجاوز الرصد التاريخي للحدث ، فجاءت مسرحياته عبارة

(٢٢) توظيف التراث في المسرح - فصول (المصرية) - ع ١ - مجلد ١ أكتوبر ١٩٨٠ - ص : ١٦٨ .

عن صيغ تاريخية خالية من الأبعاد الايجابية الكفيلة بربط الماضي بالحاضر ، عبر وعي نقدي بهذا التراث . فشوقي قد « وقع تحت سيطرة التاريخ بحيث يمكن أن نرد أحداث تلك المسرحية[٢٢*] الى مصادرها الأصلية بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة »[٢٣] .

وإذا كان شوقي لم يستطع أن يحقق مسرحاً تراثيا قادراً على التجاوب مع القضايا المعاصرة بشكل واع ، فإن توفيق الحكيم يعد بحق أول فنان مسرحي عربي استطاع أن يستحضر التراث بمختلف مصادره حتى يطوعه لخدمة معاناته المعاصرة . لذلك وجدناه يرحل عبر مصادر متنوعة تتراوح بين القرآن والتراث الشعبي والرسمي ـ العربي والفرعوني والاغريقي ـ . وتعد هذه المرحلة حلقة في مسلسل رحلته الطويلة عبر مدارس الفن الدرامي من كلاسيكية وتراثية ولا معقول وواقعية . ويعلل الحكيم نفسه سر هذه الرحلة بقوله : « فأنا أحاول في قلق جنوني أن أسارع الى ملء بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي ، وأن أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحي في اللغات الاخرى في نحو ألف سنة »[٢٤] .

فقد عاش توفيق الحكيم صراعا فكريا حينما أراد أن يكتب للمسرح : هل ينطلق من النموذج الاغريقي ليكون معاصرا ؟ أم يبحث في تراثه عن هذه الصيغة التي تحقق الأصالة للمسرح العربي ؟ وكان من نتائج ما آل اليه هو أنه وجد في التراث مادة غنية يمكنها أن تحمل هموم قضايا معاصرة ، فوظّف هذه المادة في القالب الأرسطي الكلاسيكي ، وإن كان ميالاً منذ البداية الى البحث عن كيفية تقرب إبداعه من الوجدان الشعبي . وهذا ما يفسر إتجاهه الى بعض قصص ألف ليلة وليلة كما في مسرحية : « علي بابا » التي ألفها في بداية رحلته التراثية سنة ١٩٢٥ ، وفي مسرحية « شهرزاد » التي استقى فكرتها العامة من حكايات ألف ليلة وليلة .

إن مصادر الحكيم التراثية متنوعة بين ما هو شعبي وإسلامي وعربي وفرعوني واغريقي ، وتتناول قضايا فكرية خطيرة من خلال الخلفية التراثية نحو الصراع بين الزمن والواقع والقدرة والحكمة ، والعقل واللذة وغيرها من القضايا التي ينظر لها من خلال ما يسميه بالتعادلية[٢٤*] .

ففي مسرحية « أهل الكهف » ، حاول الحكيم أن يحافظ على الاطار العام لقصة أهل الكهف كما وردت في القرآن ، كما حاول أن يحافظ أيضا على الاطار الزماني والمكاني لها . غير أن أحداث المسرحية تبدأ باستيقاظ الفتية الذين حددهم المؤلف في مشلينا ومرنوش ويمليخا الراعي مع كلبه ، إضافةً الى شخصيات ثانوية أخرى في المسرحية[٢٥] . أما القرآن الكريم ، فلم يحدد عدد الفتية بدليل قوله تعالى : « قل ربي أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل » .[٢٦]

(٢٢ مكرر) انظر ما : مسرحية مجنون ليلى .
(٢٣) عبدالحميد ابراهيم ـ المصادر التاريخية في مجنون ليلى ـ فصول ـ ع ١ ـ مجلد ٣ ـ ديسمبر ١٩٨٢ ـ ص : ١٨٠ .
(٢٤) المسرح المنوع ـ المطبعة النموذجية ـ ص : ٧ .
(٢٤ مكرر) انظر كتابه : التعادلية المطبعة النموذجية ـ ط ١٩٥٥ ـ ص : ١٢١ .
(٢٥) المسرحية ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ ط ١ ، ١٩٧٨ .
(٢٦) القرآن الكريم ـ سورة الكهف ـ آية ٢١ .

ثم إن الحكيم جمع بين المصدر القرآني والتراثي والمصدر الشعبي في مسرحية « سليمان الحكيم » ، حيث وظّف قصة سليمان مع الهدهد ، وبلقيس مع رجال دولتها ، كما يصورها القرآن في سورة النمل[٢٧] ، وأضاف شخصيات أخرى أهمها : الصياد الذي يجعله أداة تساهم في الحوار الدرامي . ولكي يكثّف من هذا الحوار ، وظف المؤلف قصة الصياد والعفريت ، المعروفة في قصص ألف ليلة وليلة . ومن خلال هذه القصة تطرق الى قصة داخلية من خلال تقنية الاستخراج المسرحي ـ وهي تقنية معروفة في التراث الاحتفالي الشعبي ـ وسيطورها أكثر : عز الدين المدني ، في مسرحه التراثي كما في مسرحيته : ديوان الزنج . أما القصة الداخلية ، فتتعلق بصراع امرأتين حول طفل ، إذ ادعت كل واحدة منهما أنه لها[٢٨] . وقد وردت نفس القصة في مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية » لبرتولد بريخت ، لانها قصة شعبية إنسانية كثيرة التداول على الألسن . كما أن الحكيم قد ربط في هذه المسرحية بين قصة الصياد والعفريت ، وبين مسرحيات أخرى تعالج نفس الفكرة عبر الخلفية التراثية ، نحو مسرحية « عبد الشيطان » لمحمد فريد أبي حديد ، و « دموع إبليس » لفتحي رضوان ، ثم « هاروت وماروت » لأحمد باكثير . وهي مسرحيات تعالج قضية العالم فاوست مع الشيطان .

أما فيما يخص المصدر التراثي الثالث ـ أي التوراة ـ فيتجلى في أسلوب المسرحية الشاعري كما يؤكد المؤلف ذلك صراحة في المقدمة التي كتبها للمسرحية . وفي هذا الصدد يقول محمد مندور « لقد أخذ توفيق الحكيم من نشيد الانشاد لسليمان صفحات بأكملها » .[٢٩]

وتعتبر المصادر اليونانية المصدر الرابع الذي اعتمد عليه الحكيم . فمن خلاله كتب مسرحية « بجماليون » التي يطرح فيها مبدأه التعادلي ، وهو مبدأ يكرره في أغلب مسرحياته . وهذا ما يؤكده بنفسه في مقدمة المسرحية حيث يقول : « إني أعالج إذن أسطورة مطروقة في الآداب والفنون العالمية ، ومع ذلك ، من يدري ربما لحظ بعض النقاد القراء أن أهل الكهف « المقتبسة عن القرآن وشهرزاد المستلهمة من ألف ليلة وليلة ، و « بجماليون » المنتزعة من أساطير اليونان ، ليست كلها غير ملامح مختلفة في وجه واحد » .[٣٠] وما هذا المبدأ غير الصراع بين الفن والحياة . وكأنّ هذه المسرحية تعكس شخصية توفيق الحكيم نفسه . أما في مسرحية « أوديب » فنجده يستفيد من التراث اليوناني[٣٠*] ، ويجعل من أسطورة أوديب خلفية مرجعية ليقيم الصراع بين الواقع والحقيقة . ويتمثل الواقع في كون أوديب ملكاً لطيبة ، وزوجاً لجوكاستا ، وأباً لأنتجونا . أما الحقيقة فتتمثل في كونه إبناً لجوكاستا ، وقاتلاً لأبيه لايوس ، وأخاً لأنتجونا من الأم .

وإذا كان توفيق الحكيم يستمر في مسرحياته التراثية طارحاً نفس المبدأ التعادلي ، فإن أحمد باكثير قد تناول أسطورة

(٢٧) القرآن الكريم ـ آية ١٥ ـ ٤٤ .

(٢٨) سليمان الحكيم ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة ـ ص : ٢٩ ـ ٣٠ .

(٢٩) مسرح توفيق الحكيم ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ القاهرة ط ٣ ، ص : ٦٩ .

(٣٠) بجماليون ـ الدار التونسية للنشر ـ تونس ١٩٧٨ ـ ص ٩ .

(٣٠ مكرر) هناك من يشك في نسبة هذه الأسطورة الى اليونان ويرجعها الى أصل فارسي أو فرعوني . يمكن في هذا الصدد مراجعة ماكتب الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي في كتابه « الأسطورة في المسرح المصري المعاصر » ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٧٥ ج ١ ـ ص : ١١١ .

أوديب في مسرحيته : « مأساة أوديب »(٣١) من منظور إسلامي ، إذ حاول أن يفضح رجال الدين المزيفين . « فترسياس » عنده رمز للمصلح الديني الذي يعرّي تلاعبات الذين يجعلون الدين مطية لقضاء مآربهم .

أما علي سالم ، في مسرحيته : « أنت اللي قتلت الوحش »(٣٢) ، فقد حاول أن يجعل ترسياس رمزاً للشعب المصري الذي لا يتنبأ فقط بما سيحدث لمصر ، ولكنه أيضاً يساهم في تغيير حركة التاريخ . ويؤكد محمود أمين العالم بأن هذه المسرحية ترمز ببساطة الى ما حدث لمصر سنة ١٩٥٦ ، باعتباره ممهداً لهزيمة حزيران . فالانتصار في سنة ١٩٥٦ لم يكن انتصاراً حقيقيا ، بل كان انتصاراً خادعا يمهد للهزيمة ، لأنه انتصار رافقه كبت وخوف ، إضافةً الى جزئيته باعتباره اعتمد على الحلول الفردية التي تؤكد بطولة الفرد .. في حين أن البطولة الحقيقية هي بطولة الكل(٣٣) .

ولقد حاول كثير من المسرحيين العرب الاتكاء على التراث لمعالجة قضية العدالة الاجتماعية ، كما فعل فتحي رضوان في مسرحيته : « دموع إبليس » ، وأحمد باكثير في « أوزيريس » و« هاروت وماروت » و« فاوست الجديد » ، وبكر الشرقاوي في « أصل الحكاية » ، وتوفيق الحكيم في « ايزيس » و« سليمان الحكيم »(٣٤) وغيرهم ...

وإذا كانت هذه المسرحيات تستلهم التراث من أجل قضايا معاصرة ، فإن مسرحيات أخرى قد حاولت أن تتجاوز رصد الظاهرة التراثية الى التنقيب في هذا التراث نفسه بما يختزنه من طاقات جمالية كفيلة بتعويض الصيغة المسرحية الغربية . لذلك فقد سعى بعض الدراميين العرب منذ أواسط الستين الى ربط المادة التراثية بالصيغة التي تنبع من هذا التراث ، باعتبار أنه لا يمكن الفصل بين المحتوى والشكل ، وأن إشكالية التأصيل لا ترتبط بالمادة التراثية فقط ، خاصة اذا علمنا أن هذه المادة نفسها إنتاج إنساني وليست خاصة بحضارة دون أخرى . لهذا ، فقد كان الوعي بفعالية التراث كوحدة غير مجزأة ، مرتبطاً بمرحلة الهزيمة الكبرى في حزيران ١٩٦٧ التي تركت شرخاً عظيما في الذاكرة العربية ، فكان اللجوء الى التراث ردةً ثقافية تعكس مدى قلق المبدع العربي وتصدعه ، مما أدى به الى البحث حثيثاً عن الهوية المفقودة . وبالطبع ، فإن التراث هو ذلك الخزان الذي يحافظ دائما على الأرث التليد من البطولات والأمجاد وغيرها . وهذا ما يفسر ذلك الزخم من المسرحيات التراثية التي ظهرت مباشرة بعد مرحلة الهزيمة ، حيث ركزت على بعض الشخصيات التراثية التي تمثل البطولة والتضحية ، وحاولت أن تُسقطها على واقع الوطن العربي المتردي لتكتسب هذه الشخصيات أبعادا معاصرة ، نحو شخصية الحسين بن علي والحلاج وصلاح الدين الايوبي وأبي ذر الغفاري وغيرها من الشخصيات .

ولم تقف بعض الابداعات الاخرى عند توظيف أحداث التراث وشخصياته ، وإنما تجاوزت ذلك الى استلهام بعض صيغه الاحتفالية كنوع من الردة الفنية ضد كل ما هو غربي وكل ما هو قمعي ، من ذلك ما نجده في بعض الدعوات التنظيرية نحو دعوة يوسف ادريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي وسعد الله ونوس وعبدالكريم برشيد وعز

---

(٣١) دار الكتاب العربي ـ القاهرة ١٩٤٩ .
(٣٢) دار الهلال ـ القاهرة ـ ١٩٧٠ .
(٣٣) الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط ١ ـ ص : ٢١٢ .
(٣٤) أنظر د. أحمد شمس الدين الحجاجي ـ الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ـ دار الثقافة ـ ج ٢ ـ ص : ٤٦٤ ومابعدها .

الدين المدني وغيرهم . وسنقتصر على ذكر الارهاصات التراثية العامة في انتظار أن تخصص دراسة مستقلة لهذه الدعوات الاحتفالية التراثية .

لقد كان التركيز على الشخصية التراثية الثائرة في فترة ما بعد الهزيمة رد فعل عنيف لما خلفته هذه الهزيمة من آثار في الوجدان العربي ، لذلك وجدنا ثلاثة من المبدعين المسرحيين يستلهمون شخصية الحسين بن علي ، باعتباره ثائراً وشهيداً ، فقد كتب عبد الرحمن الشرقاوي مسرحيتين : « حسين ثائراً » و « الحسين شهيداً » . ثم كتب محمد علي الخفاجي مسرحية « ثانيةً يجيء الحسين » . وكتب محمد العفيفي : « هكذا تكلم الحسين » . وهي كلها مسرحيات تؤكد على البطولة من أجل المصير الجماعي .

فعبد الرحمن الشرقاوي عمل على إبراز خلفية الصراع الطبقي في مسرحية الحسين ثائراً ، فيجعل الحسين بن علي ورفاقه يمثلون القوى المستضعفة ، أما إبن زياد وأصحابه ، فيجسدون القوى المستغلة المالكة التي تستعبد الناس بالمال . فالحسين كما يصوره الشرقاوي بطل يجسد القوى التي تعمل على تحقيق المساواة الاجتماعية والقضاء على الفوارق الطبقية .(٣٥) وصراعه أيضا يفضح الخيانة العربية المتمثلة في أصحابه الذين كانوا يكاتبونه من أجل الدفاع عن القضية المشروعة . إلا أن ابن زياد أغراهم بالمال فانصاعوا له مخلفين وراءهم تلك الوعود ، فكانت الهزيمة إذن من نتائج هذه الخيانات :

ـ الحسين : ما الذي غيّركم عن طلب العدل إذن .
أهو ما أطمعكم فيه من العيش الرغيد المطمئن ؟
رجل ١ : قد سئمنا الخوف والفقر فدعنا آمنين !
رجل ٣ : قد خدعناه بحق !
رجل ٤ : نحن معذورون والله أمام ابن زياد . . .
رجل ٥ : أرجالٌ نحن ؟ بل والله أشباه رجال جبناء(٣٦) . . .

والى جانب هذه الشخصية الثائرة ، نجد شخصية صلاح الدين الأيوبي في مسرحية « باب الفتوح » لمحمود دياب ، تأخذ بُعداً آخر غير الذي نجده في التاريخ العربي . فالانتصارات التي حققتها هذه الشخصية لم تكن غير بطولات فردية كما يصورها محمود دياب . فصلاح الدين لم يكن خالقا للنصر على الصليبيين ، بل إن الشعب هو الذي خلق ويمكنه أن يخلق الانتصار . لذلك يصور المؤلف هذا الانتصار انتصاراً قاصراً ، لأنه انتصار عسكري فقط لم يستطع تحقيق مجتمع ديموقراطي .

والى جانب هذه القضايا ، فإن مسرحية « باب الفتوح » تتناول قضية السياسة الشعبية التي تنطلق من احتياجات الناس . لهذا ، يطرح المؤلف شخصية أسامة : الكاتب الذي يتجه الى صلاح الدين ليعطي له كتاب الفتوح ، وهو

---

(٣٥) الحسين ثائراً ـ دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ـ ص : ٢١٠ ـ ٢١٣ .
(٣٦) الحسين شهيداً ـ دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ـ ص ٤٥ ـ ٤٦ .

كتاب يتضمن تقريراً عن أسباب فشله في تحقيق الانتصار الكلي ، ويكشف القناع عن وهم الانتصار الجزئي . فالانتصار كما تطرحه المسرحية ينبغي أن يكون شاملا : إنسانيا واجتماعيا واقتصاديا وعسكريا . أما الانتصار الذي حققه صلاح الدين"، فقد كان في صالح التجار ومن والاهم .

وبالطبع فإن المؤلف هنا يتجاوز التعامل الحرفي مع التاريخ لينطلق الى طرح رؤى مكثفة ، تهدف الى استشراف المستقبل . لذلك نجده يربط بين الواقع والحلم ، وبين التاريخ المكتوب والمتخيَّل ، لأن المسرحية تنطلق من رؤية ثلاثية تكون نسقا متكاملا ، هو التاريخ والواقع والمستقبل(٣٧) .

فباب الفتوح نموذج جيد للمسرحية التراثية التي تعاملت مع التراث كحركة حيوية متفجِّرة ، لأن محمود دياب قد وقف منه موقفاً إستشرافيا ، خاصة وأنه جمع بين التراث كمادة وكتقنية ، إذ وظَّف فنية الأستخراج المسرحي حينما أدخل قصة أبي الفضل الذي يريد العودة الى القدس بعد انتصار صلاح الدين ، كرمز للحلم بالاستقرار . وبما أن الاستقرار لم يتم ، فإن شخصية أبي الفضل تُعد إمتداداً لأسامة في فضح الفشل المرتبط بالانتصار ، هذا الأنتصار الذي لن يتحقق إلا إذا كان شعبياً .

إن هذا التعامل مع التراث موجة بدأت بعد ثورة ١٩٥٢ ، التي لم تحقق الحلم الذي كان ينشده الانسان العربي ، فكان أن ظهرت علامات الهزيمة منذ أواسط الستين . وهذا ما يفسر إتجاه الدراميين العرب ، ليس فقط الى مادة التراث ـ كما أشرنا ـ بل والى صيغه وأشكاله التعبيرية أيضا ، نحو ما فعله : محمود دياب نفسه في مسرحية « ليالي الحصاد » سنة ١٩٦٧ ، إذ لجأ الى بعض الصيغ الشعبية المعروفة في الريف المصري ليجعل منها إطارا يحتضن قضايا واقعية ومعاصرة . فقد إلتجأ محمود دياب الى شكل السامر المصري ليجعل منه شكلاً مسرحيا قادرا على احتضان قضايا خطيرة ـ نحو : الصراع الاجتماعي ـ لأن المضامين لا تنفصل عن أشكالها . لذلك فقد جاءت « ليالي الحصاد » مرتبطة بشكل السامر الشعبي ، لأنها تطرح قضايا شعبية .(٣٨) وتتجلى هذه الشعبية في جعل المسرح وسيلة في يد الجمهور يطرح من خلالها قضاياه المعيشية . لهذا ، انطلقت المسرحية من ظاهرة السامر ، التي يمارسها الانسان الشعبي يومياً بطريقة عفويّة بعدما ينتهي من عمله في المساء ، فيكون الليل فضاء لطرح القضايا من خلال هذا الفن .

والمسرحية ، في حد ذاتها ، تطرح قضية الشكل المسرحي عبر مجموعة من الفلاحين الذين بدأوا في قضاء ليلة السمر بعد يوم متعب في عمل الحصاد . ففي هذه الليلة يبدأ السمر بالضحك والحكايات البسيطة ، لتتسع الحلقة ثم يقوم بعض السامرين ليشخص أفعال أحد أفراد القرية . ومن خلال هذا التشخيص العفوي يتطور الحدث المسرحي من مجرد لعبة بريئة الى طرح قضايا معيشية تقطر صدقاً وأصالة . وقد حاول المؤلف أن يحرر شخصياته لتنطلق في الحوار بكل تلقائية ، حتى جاءت المسرحية تجمع بين الشعبية من خلال لغتها وأسلوبها وبساطة أحداثها ، وبين الأصالة التي تأكدت من خلال ما قدمه شبان القرية من أحداث يعيشونها يوميا . وإلى جانب كل هذا فإن المؤلف سعى الى جعل هذه

(٣٧) اعتدال عثمان : الواقع والتاريخ ـ قراءة في باب الفتوح ، فصول ـ ع ٣ ـ مجلد ٢ ـ أبريل ـ يونيو ١٩٨٢ ـ ص ٢٤١ .

(٣٨) في حوار مع نبيل فرج ـ المسرح (المصرية) ع ٣ ـ س ١ أغسطس ١٩٨١ ص : ٥٣ .

الصيغة مفتوحة وقابلة للامتداد . فهي تنطلق من السامر الريفي ، ولكنها تستفيد من تقنيات مسرحية متقدمة نحو توظيف المسرح داخل المسرح على شكل ما يدعو له بيرانديللو ـ بالرغم من أن هذه التقنية كانت معروفة في الأدب العربي القديم باسم الاستطراد ـ ، كما تستفيد من مسرح الحلقة والكوميديا المرتجلة ، الى جانب استفادتها من دعوة يوسف ادريس الى مسرح السامر ، لأن هذه المسرحية تعد تطبيقا جيداً لما نادى به ليس كتقنية مسرحية فقط ، ولكن كظاهرة مسرحية شعبية متغرسة في الوجدان الشعبي . يقول جلال العشري : « غير أنه إذا كان محمود دياب قد استجاب لذلك التيار العام الذي بدأ يطالب باشكال جديدة للمسرح ، أشكال نابعة من فنوننا الشعبية المرتجلة ومن تقاليدنا المسرحية الفلكلورية ، وهي الدعوة التي إستجاب لها من قبل : يوسف ادريس ، عندما قدم مسرحيته المثيرة « الفرافير » بدعوى التعرف على ملامحنا المسرحية الأصيلة وإيجاد شخصيتنا المستقلة في المسرح . فثمة فارق كبير بين الكاتبين : يوسف ادريس ومحمود دياب ، الأول تكلم عن السامر باعتباره الشكل المسرحي البدائي الاول الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والقرى . . . أما محمود دياب ، فمستفيدٌ إستفادةً واضحة مما دعا اليه يوسف إدريس ، مما أنجزه بالفعل . فقد استطاع في مسرحية « ليالي الحصاد » أن يتجه الى التعبير الطبيعي المباشر ، محافظاً على السامر في شكله البدائي الأول . . . »[٣٩] .

إن فن السامر الذي اعتمدت عليه مسرحية « ليالي الحصاد » انعكاس لذلك المد التأصيلي المرتبط بالبحث عن صيغة بديلة للمسرح الأرسطي وربما هذا ما يفسر الاسلوب الكاريكاتوري الساخر الذي عالج به محمود دياب مضمون المسرحية ، وخاصة موضوع « الصيورة » الذي كان كثير الاغراء بالنسبة للجمهور ، حيث وفر لهم المشاركة فعلاً بعدما دخل الممثلون قاعة العرض المسرحي وهم ينشدون أغاني ريفية ، دون أن يضعوا ذلك الحاجز الوهمي الذي يفصلهم عن هذا الجمهور . كما أن الاستعانة بالمواويل والرقصات الشعبية قد ساهمت بدورها في إبراز ذلك الطابع الاحتفالي في المسرحية .[٤٠]

وإذا كان محمود دياب قد استجاب للدعوة الاحتفالية التي نادى بها يوسف ادريس ، فإن مبدعين آخرين قد التجأوا الى التراث ، عامةً ، والشعبي منه بصفة خاصة ، ليستلهموا منه ليس المادة فقط ، ولكن الشكل التعبيري الموحي أيضا . ولقد كانت أغلب المسرحيات التراثية التي ظهرت في أواخر الستين وبداية السبعين تستفيد من التنظيرات المسرحية التي ظهرت في هذه الفترة ، والتي كانت تُلح على ضرورة الاستغناء عن الصيغة المسرحية الأرسطية ، والعودة الى الاشكال الاحتفالية التي يزخر بها تراثنا الشعبي .

ففي هذا الاطار ، وجدنا مجموعة من المبدعين يستجيبون لهذه الدعوات بوعي فني يسعى الى تأصيل المسرح العربي ، نحو قاسم محمد ، في مسرحياته : « بغداد الأزل بين الجد والهزل » ـ التي تجمع بين الصورة الاحتفالية والملحمة الشعبية ـ[٤١] ، و « مجالس التراث » ، و « كان يا ماكان » ، ويوسف العاني في « المفتاح » ، وعادل كاظم في

---

(٣٩) المسرح أبو الفنون ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٧١ ـ ص ٢٦٥ .

(٤٠) أنظر في هذا الصدد : التعليق الذي قدم على المسرحية تحت عنوان ليالي الحصاد في المسرح العمالي ـ مجلة الحياة المسرحية (السورية) ع ١٤ ـ خريف ١٩٨٠ ـ ص : ١٠٣ وما بعدها .

(٤١) انظر موضوع عصام محمد : صورة الاحتفالية في الملحمة الشعبية : الاقلام ـ ع ١ ـ س ١٩ ـ ١٩٨٤ ـ ص : ١٨٦ .

« الزمن المقتول في دير العاقول » ، و « المتنبي » و « مقامات أبي الورد » ونجيب سرور في : « ياسين وبهية » و « آه ياليل ياقمر » ورشاد رشدي في « اتفرج ياسلام » ، ورياض عصمت في « الحداد يليق بأنتيجون » ، و « كوميديا السندباد » ، وسمير العيادي في « عطشان يا صبايا » ، و « هذا فاوست الجديد » و « رحلة السندباد » . . . ومصطفى الحلاج في « الدراويش يبحثون عن الحقيقة » ، ونور الدين فارس في « جدار الغضب » ، ومعين بسيسو في « ثورة الزنج » ، وصلاح عبدالصبور في « الحلاج » و « بعد أن يموت الملك » ، وعدنان مردم بك في « الحلاج » ، ومحمد رجاء فرحات في « جحا والشرق الحائر » و « كليلة ودمنة » و « باب الأسد والثور » . . .

والى جانب هؤلاء ، نجد مبدعين مسرحيين آخرين كانوا أكثر تشبعاً بالتراث ، إذ حاولوا أن يُرْفقوا إبداعاتهم التراثية والاحتفالية بمحاولات تنظيرية ، أو دعوات يلحّون فيها على ضرورة تطويع الصيغ الاحتفالية لتكون قادرة على احتضان الابداعات المسرحية ، ولتكون بديلاً للصيغة الأرسطية التي تأخذ طابعا زجريا ، لأنها لاتستجيب لمكونات الجمهور العربي الذي مارس المسرح عفوياً عبر التظاهرات الاحتفالية المتنوعة . ومن هؤلاء المبدعين نجد يوسف ادريس ، وتوفيق الحكيم ، وعلي الراعي ـ بالرغم من أنه باحث ناقد وليس مبدعا ـ ، ثم سعد الله ونوس ، وعز الدين المدني ، وفرقة المسرح الاحتفالي ، وفرقة الحكواتي ، وفرقة الفوانيس ، ثم جماعة السرادق المصرية . وسوف لانتعرض لهذه المحاولات الاحتفالية كما ذكرنا في هذا البحث لأنها تحتاج إلى دراسة مستقلة .

ونشير في هذا الصدد الى أن هناك بعض الدارسين العرب الذين برزوا من خلال ابداعاتهم الاحتفالية التراثية ليطعّموا هذه المحاولات ، ولكنهم لم يطرحوا تنظيرات خاصة بهم ، لأنهم كانوا يحملون إبداعاتهم تبين عن أفكارهم وميولاتهم الفنية ، نحو : ألفريد فرج ، الذي سعى حثيثاً في مجموعة من مسرحياته الى تأكيد المسرح الاحتفالي الشعبي بالعودة الى التراث الشعبي . ولم تكن هذه العودة اعتباطية ، إنما كانت مرتبطة بالنزعة الشعبية التي سادت في كثير من الكتابات مباشرة بعد هزيمة حزيران .

فالتراث الشعبي يمثل روح الشعب ووجدانه وتفكيره . وبما أن المسرح لقاء جماهيري شعبي ، فإن ألفريد فرج قد عمل على تأكيد هذا اللقاء بينهما : أي بين التراث الشعبي والمسرح الذي هو لقاء شعبي أيضاً . ويتجلى ذلك في استغلاله لأسلوب الحكاية الشعبية والقص المعروفين في قصص ألف ليلة وليلة ، كما في مسرحيته : « علي جناح التبريزي وتابعه قفة » ، وفي « حلاق بغداد » . أما في مسرحية « سليمان الحلبي » ، فقد اعتمد على التاريخ الحديث ليبرز المواقف البطولية الفردية من خلال الطالب الأزهري سليمان الحلبي ، الذي رفض الاستسلام ، فقتل الجنرال كليبر ، قائد الحملة الفرنسية الاستعمارية على مصر . وقد وظّف ألفريد فرج في هذه المسرحية مجموعة من التقنيات المعروفة في المسرح الكلاسيكي ، كالكورس الذي أضفى عليه طابعا شعبيا ليصبح هو الراوي الذي يحكي الأحداث ويعلق عليها كما في هذا المشهد :

ـ الكورس : في الرابع عشر من أبريل سنة ١٨٠٠ أنذر الجنرال كليبر مدينة مصر بالتسليم ورفض الثوار الانذار ، وفي اليوم التالي بدأ الهجوم[٤٢] .

(٤٢) ألفريد فرج ـ سليمان الحلبي ـ روايات الهلال ـ ع ٢٠١ سبتمبر ١٩٦٥ ـ ص : ٢٦

فالكورس لايقوم فقط بدور الراوية ، ولكنه يصبح طرفاً مساهما في الحوار ، كما هو الشأن بالنسبة للرواة المعروفين في التراث العربي الشعبي . ويرى محمود أمين العالم أن هذه المسرحية من أعمال التاريخ ، وأنها محاولة جادة وواعية « لبناء شخصية تراجيدية أصيلة على المسرح العربي ، مستمدة من تراثنا الفكري والاجتماعي والتاريخي معاً »(٤٣) .

وفي مسرحية : « جواز على ورقة طلاق » ، يستفيد ألفريد فرج من مسرح الارتجال كما هو معروف عند المؤلف الايطالي (بيرا نديللو) . . إذ تبتدىء المسرحية ببداية مفتوحة بين الفنانين والجمهور ، فيصور المؤلف بعض أحاسيس الفنانين تجاه الصراع القائم بينه وبين المخرج ، ثم ينتقل الى نقد المسرح الميلودرامي السائد ، ليكشف بعد ذلك عن لعبة التمثيل . وكأنّ ألفريد فرج بهذا ينظر للصيغة المسرحية التي عرفها الانسان العربي في السامر والحلقة ، ليتجاوز الصّيغة الأرسطية التي تحول دون التواصل الحي بين الممثل والجمهور بسبب الجدار الرابع الذي يرى فيه ضماناً يوهم المتفرجين بأنهم شهود عيان لحادث حقيقي .(٤٤) ويتأكد هذا التنظير منذ بداية النص المسرحي ، كما في هذا الحوار الدالّ :

- المخرج : (بصوت طلق رنان) أيها السادة ، إسمحوا لي بصفتي مخرج المسرحية أن أقدم لكم زملائي . . . (يدخل المؤلف في دائرة الضوء) النجمة (يذكر إسم الممثلة ، فتدخل في دائرة الضوء) النجم (يذكر إسم الممثل فيدخل في دائرة ضوء) . إتفقنا . . . نرتجل لكم الليلة المسرحية . . .

المؤلف : (يقاطعه) مسرحية لافيها ضحك ولا فيها ميلودراما ، لا غنا ولا رقص ولا الحاجات اللي بتحاول تغويكم بيها مسارح الغواية إياها .

المخرج : (يقاطعه باستياء) تسمح خليني أنا . . .
المؤلف : (مكملاً) لكن فيها حياتكم(٤٥) .

ثم يوظف ظاهرة التمسرح ليجعل من لعبة التمثيل فرجة مكشوفة الحيل أمام الجمهور . فبعد انتهاء كل مشهد ، يدخل المؤلف أو المخرج ليشرح بعض الأشياء أو يعلق عليها ، أو ليعلن عن أشياء أخرى ، كما هو الأمر بالنسبة للحكواتي أو الراويّ الشعبيين .

فهذا الطرح الذي ينادي به ألفريد فرج من خلال هذا النص المسرحي يُعَد تطبيقاً ملموسا للدعوة التي رفعها كثير من مبدعينا قصد خلق مسرح عربي شعبي أصيل . ولا تتمثل هذه الشعبية في الصيغة الاحتفالية التي تجعل من العرض المسرحي حفلا مفتوحا يشارك فيه كل المحتفلين فقط ، ولكنها تتمثل أيضا في الموضوعات التي لها مساس بالواقع الملموس . لذلك وجدنا ألفريد فرج يطرح قضية الصراع الاجتماعي من خلال مشكلة اجتماعية ، هي الحب والزواج . . في علاقتهما بالوضع الطبقي . فالمسرحية تنطلق من قصة حب بين زينب ، الفتاة الشعبية البسيطة ، وبين

(٤٣) الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر - ص : ٢٣٥ .
(٤٤) ألفريد فرج - دليل المتفرج الذكي الى المسرح - سلسلة الهلال ع ١٧٩ - س ١٩٦٦ - ص : ١٣٢ .
(٤٥) جواز على ورقة طلاق - سلسلة الهيئة المصرية العامة للكتاب - ع ٢ - ديسمبر ١٩٧٢ - ص : ٩ .

مراد ، الذي يمثل الأرستقراطية التي حملت في وقت معين شعار الثورة والتقدمية وما الى ذلك ، مما جعله يعيش مفارقات خطيرة بين تصوراته وبين موقعه الطبقي . لهذا كانت نهاية ممارساته جريمة بيروقراطية ، تجلت في اغتصابه لزينب ، بعد ما استغل موقعه كرئيس لمصنع تشتغل فيه زينب . وحتى لاتُداس كرامته الطبقية ، طلب الزواج منها شريطة إسقاط الجنين . وبعد الزواج المزيف ، تطلب زينب الطلاق ، إلا أن مراد يرفض ، خوفاً على مصالحه . وفي النهاية يقترح حلا .. هو الذي يشرح عنوان المسرحية ، ذلك أن مراد يقرر القيام بالطلاق والزواج في نفس الوقت . فبمجرد ما ينتهي « المأذون » من كتابة ورقة الطلاق ، يأمره مراد بكتابة عقد الزواج . غير أن زينب بمجرد ما تحصل على ورقة طلاقها ، تدخل غرفتها لتبقى هناك بدون رجعة ، إذ تنتحر ، رافضةً هذا الواقع الذي تُداس فيه كرامة الانسان .

ولقد استغل الفريد فرج في هذه المسرحية النكتة الشعبية الخفيفة والروح الفنتازية ـ حيث يختلط الواقعي بالخيالي ـ ، ووظّف مجموعة من الخصائص الاحتفالية نحو الرواية ، إذ يقوم المخرج بدور الراوية حينما يتعلق الأمر بالتعليق على أحداث ، أو بسرد أخبار تاريخية ، أو حينما يتعلق الأمر بالارتجال ، لانه من حين لآخر يخاطب المخرج أو المؤلف او التقنيين أو يعطى آراءه حول المسرح الأصيل ، . كما أن المسرحية تحاول إشراك الجمهور في الحوار باعتباره يساهم في إعطاء الحلول للقضايا الواقعية التي يطرحها المؤلف .

فالطابع الاحتفالي إذن يطغى على هذا النص المسرحي ليس على مستوى التخطيط السنوغرافي فقط ، ولكن حتى على مستوى الكتابة الأدبية ، كما في هذا الحوار :

ـ المؤلف : من فضلكم ، أنا مش عايز مناقشة في الكواليس ، ناقشوني قدام الجمهور .
المخرج : ده طلبك ؟
المؤلف : أي مناقشة في مسرحية زي دي ، هي جزء من المسرحية ومن حق الجمهور يطلع عليها .
الممثل : فيه حاجات خاصة .
المؤلف : مافيش حاجات خاصة .
الممثلة : إيه المانع ؟

المخرج : على كيفك ، أنا نقدي على اللي تم تأليفه هو الآتي : أنت بدأت بقصة حب وبعدين نسيت الحب واستغرقتنا في جريمة طبقية ، أنا باتساءل عن تصرف مراد اللي ما ظهرش منه في آخر الفصل أثر لحبه اللي شفناه في الأول ، هو ده تصرف واحد يحب ومع حبيبته ؟

المؤلف : التصرفات المتناقضة أحيانا بتبقى واقعية جداً ، خصوصاً إذا صدرت عن شخصية متناقضة .[٤٦]

وأمام هذا الحوار حول طريقة الكتابة ، يدخل المدعون في حوار مع الجمهور الذي يكون هو الحكم ، خاصةً في نهاية المسرحية التي تنتهي نهاية مفتوحة ، إذ يعمل المؤلف على جعل هذا الجمهور شاهداً على انتحار زينب ، فيشركه في الحوار من خلال الارتجال لأنه هو الآخر مسؤول عن هذه الحادثة . فكأنَّ المؤلف يُحمل المجتمع مسؤولية الوضع

(٤٦) المسرحية ـ ص : ٤٩ .

الطبقي الذي يكرس الاستغلال بمختلف ألوانه . فحينما يسأل ضابط الشرطة والد زينب « سيد » عن المتهمين ، يرد سيد باتهام الجميع :

ـ سيد : الاستاذ ده (المؤلف) والاستاذ ده (المخرج) والبهوات دول (الجمهور)[٤٧] .

غير أن المخرج يقترح أن يرسل كل الجمهور بشهاداتهم الى عنوان قاعة المسرح حتى يثبتوا فعلاً حضورهم ، لأن المسرحية لن تتم إلا بمشاركة الجمهور :

ـ المخرج : (لضابط الشرطة) السيد وكيل النيابة بيقول لسيادتك مش ضروري حجزهم ، إنما نرجوكم ، نرجوكم أيها السادة بصفتكم شهود الحادث أن ترسلوا لعنوان المسرح شهاداتكم ، وبهذا انتهت المسرحية وشكراً .[٤٨]

أما في مسرحية « حلاق بغداد » ، فقد اتجه ألفريد فرج الى التراث الشعبي والأدبي ليستلهم مسرحيتين شعبيتين ، ويعيد صياغتها بأسلوب لايخلو من سحر ونكتة ونقد كاريكاتوري . وهذا ما جعل « حلاق بغداد » تأخذ طابعا احتفاليا فنتازيا ، لأن تعاملها مع التراث لم يقف عند حدود استلهام القصة الشعبية أو الاستفادة من التاريخ الأدبي ، وإنما تعدّى ذلك الى جعل هذا التراث إطاراً عاما تدور فيه أحداث ليسقط الواقع بكل تناقضاته على عالم خيالي مدهش يجعل المتلقي يعيش في عالمين : عالم القرن العشرين بكل تعقيداته وملابساته ، وعالم ألف ليلة وليلة بخوارقه وعجائبه . وبهذا ، كانت المسرحية من أجود المسرحيات التي حاولت الاقتراب من الوجدان الشعبي ببساطتها وفنتازيتها . والمسرحية في أصلها تتكون من حكايتين منفصلتين : الأولى مستمدة من قصص ألف ليلة وليلة ، وهي حكاية « يوسف وياسمينة »[٤٩] التي حاول فيها المؤلف الحفاظ على الطابع الاحتفالي والخيالي للحكاية الاصلية ، وإن غيّر في الظروف والوقائع . أما الثانية ، فهي مسرحية « زينة النساء » ، فقد استوحاها من إحدى قصص « المحاسن والاضداد » للجاحظ .

فبالرغم من صفة العجائبية التي تظهر في مسرحية « حلاق بغداد » ـ باعتبار أن المؤلف قد حافظ على الجو الفنتازي للتراث ـ ، فإننا نفهم بسهولة الطرح التقدمي الذي تنوولت به قضية العدالة الاجتماعية في المجتمع العربي . « فأبو الفضول » ماهو إلا رمز للانسان المضطهد والمقهور طبقيا في مجتمعٍ يسوده الاستبداد والاستغلال والكبت . كما أن الخليفة ماهو إلا رمز للحلم بالمجتمع الديموقراطي الذي يعطي لكل ذي حق حقه دون استغلال نفوذ أو سلطة . فمنديل الأمان الذي يعطيه السلطان لأبي الفضول ليس كافياً لخلق الأمان ، لأن في ذلك حلاً فرديا . أما الحل الجماعي ، فهو أن تعطى مناديل الأمان لكل فئات الشعب المقهورة :

---

(٤٧) المسرحية ـ ص : ٨٥ .

(٤٨) نفس المرجع والصفحة .

(٤٩) هذه المسرحية مستمدة من حكاية مزين بغداد ـ ألف ليلة وليلة ج ١ ـ ط ١٠ لمعهد الحسين ـ القاهرة ـ ص : ١١٣ .

ـ الخليفة : ماهذا الذي تهذي به ؟ خذ (يرمي له بمنديله) إليك منديل الأمان لايؤذيك أحد وهو في كمك . تكلم .

زينة : أمّنك الخليفة ، يا أبا الفضول .

القاضي : (للوزير جانبا) لعله لايقتل في كل يوم قتيلا محتميا بالمنديل .

الوزير : (جانبا) الأمان لهذا المشاغب ؟

أبو الفضول : ألا تأخذ هذا المنديل مني ثانية . . . أبداً ؟

الخليفة : لا آخذه منك أبداً .

أبو الفضول : بربك وحياة رأسك الغالية وحق إيمانك بالله والعدل . . . اعط كل رجل من رعيتك منديلا[٥٠] .

ومن هنا ، يصبح التراث عند ألفريد فرج مشجبا يعلق عليه قضايا معاصرة ، رغم أنه حافظ على جو القصص الشعبي . إلا أن ذلك كان وسيلة فقط لتحطيم صنمية الشكل المسرحي الغربي ، هذا الشكل الذي كان يقيد الفنان والجمهور معاً من خلال قوانينه الصارمة . فألفريد فرج يجمع في أسلوبه المسرحي المتميز بين النزعة الشعبية والكوميديا المرتجلة ، كما عند علي الكسار وحمام العطار . وهذه الحقيقة يؤكدها هو نفسه في حديث له عن تجربته الساعية الى تأصيل المسرح العربي حيث يقول : « وأنا أسعى للجماليات الشعبية ، لم يكن مسعاي في فراغ ، وإنما عمدت الى العودة الى الاصول والمنابع الشعبية والاستعراضية تثبيتا للاصالة والتميز وللهوية الوطنية لفننا الحديث . لهذه الغاية ، استلهمت تراثنا القومي والشعبي : ألف ليلة وليلة ، والجاحظ ، وملحمة الزير سالم ، واستقيت من نبع الكوميديا الشعبية »[٥١] .

لقد لجأ ألفريد فرج الى التراث ليعقلنه من خلال طرح قضايا اجتماعية سياسية وفكرية أحياناً ، كما في مسرحيته « الزير سالم » ، إذ وظف الملحمة العربية الشعبية التي تتحدث عن الصراع الذي خاضه سالم ضد التغلبيين عامةً ، وضد جساس خاصة . وسبب هذا الصراع هو أن جساسا البكري قتل ملك العرب كليبا زوج أخته جليلة ـ وهو من تغلب ـ ، لذلك يقوم سالم لأخذ الثأر ، فلم يرض لا بالفدية ولا بالتصالح ، لأنه كان يطلب العدل الحقيقي : وهو إرجاع كليب حياً . غير أن المؤلف رأى في هذه الحكاية مأساة أخرى غير مأساة الدم ، رأى فيها مأساة فكرية تتمثل في محاولة تجميد الزمن . فالعدل الذي يطلبه سالم ـ وهو إرجاع كليب حيا ـ أمر مستحيل . لذلك فالصراع الذى يجسده ألفريد فرج عبر سالم وجساس هو صراع بين الكائن والممكن .

---

(٥٠) حلاق بغداد ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ط ٢ ، ١٩٧٥ ـ ص ١١٠ ـ ١١٢ .
(٥١) الفن المسرحي من خلال تجاربهم ـ فصول ـ ع ٢ ـ علد٢ ـ ص ٢٢٨ .

وبالطبع ، فإن هذا الطرح سيجرنا الى التفكير في الصراع الفكري الدائر في الساحة العربية حول التحديث والتصنيع والتنمية وما الى ذلك مما هو كفيل بإخراج الوطن العربي من التخلف . فالمؤلف لم يتعامل مع هذه الحكاية من موقع المؤرخ أو المفكر التاريخي ، وإنما تعامل معها من موقع فنان حاول أن يفلسف التاريخ من منظور نقدي واع . لهذا إستطاع أن يطرح حلاً لهذه المأساة الفكرية ، ويتمثل الحل في « هجرس » ابن كليب الذي ولد بعد موت أبيه . وهجرس هو البديل لذلك الصراع الذي دام سنين طويلة بين البكريين والتغلبيين ، هؤلاء الذين أرادوا أن يوقفوا مسيرة الزمن ليعيدوا كليبا حيا ، كما هو واضح من جواب سالم العنيد :

ـ مرة : سندفع كل ما نملك في سبيل السلام : أرواحا ومالا وسلاحا ، تكلم يا صاحب الثأر .

سالم : كليب حيا لا مزيد[٥٢] .

وبينما يستمر جساس وسالم في الحرب ، يقوم هجرس ليحكم الحكمة والعقل ويحقن الدماء ، لأن العدل يُطلب بالعقل لا بالسيف . فكيف نعيد الزمن الى الوراء لنحيي كليبا ؟ فالعقل يقتضي أن ننظر الى الأمام لا إلى الوراء :

ـ هجرس : ثمة ماهو أقوى من السيف والخنجر : العقل ! . . إن تبرير القتل أفظع من القتل ، وتغطية الدماء بستر من المعاذير أبشع من سفكها . أفدح الذنوب كلها مع ذلك أن تنظر الى الخلف وأنت تسعى لأحقاق الحقوق . . . نعم لقد طلبتم العدل ولكن بلا عقل ، إذن أنظروا أمامكم لحظة لتروا بأعينكم العدل خارج الزمن ، ذلك أننا من الممكن أن نسفك دم أجيال كثيرة لمجرد أننا ربطنا أنفسنا كالبهائم الى أوتاد لحظة واحدة وقعت فيها جريمة خطيرة . أيها السادة أديروا ظهوركم للأمس الدامي الأسود واستقبلوا يومكم وغدكم بدله ، فذلك أدعى للائتلاف وهو بداية حياتكم . . .[٥٣]

فألفريد فرج يرى الثبات هو الموت الحقيقي ، وهو الظلم والعدو الذي ينبغي محاربته . أما العدل ، فهو التغير والتجدد . وبالطبع ، فإن تعامله مع هذه الحكاية كان تعاملا مرنا ، إذ أنه طوع شخصية هجرس لتخدم فكرته المعاصرة . فهجرس كما تصوره الحكاية الشعبية شخصية تساهم في سفك الدماء لأنه يدبر مكيدة لخاله جساس قصد قتله . غير أنه في المسرحية يصبح بطلا ، لكن بدون سلاح لأنه فارس بعقله ورزانته . وكأن المؤلف يرمز به الى الشباب العربي المتشبع بالعقل ، والذي يؤمن بالتغيير من أجل التعامل مع الواقع بنظرة استشرافية . أما سالم وجساس ومن والاهما في فكرة القتال ، فيعدون رمزاً للسلفيين الذين لايرون الخلاص الا في الماضي الثابت . ومن هنا ، نكتشف فكر ألفريد فرج التأصيلي ، هذا الفكر الذي يرى في التراث حركة متحركة حيوية متجددة ، وليس مجرد حوادث انتهت بانتهاء زمانها . ففي هذه المسرحية نجده يطوع فكرة الحكاية الأصلية في التراث الشعبي ليجعل من شخصية سالم

(٥٢) ألفريد فرج ـ الزير سالم ـ دار الفارابي ١٩٧٥ ـ ص ٧٣ .
(٥٣) المسرحية ـ ص : ١٧٤ ـ ١٧٥ .

شخصية تشبه شخصية أمرىء القيس على نحو ما يصورها تراثنا الادبي ، كما يطور أسلوبيا ليبدأ المسرحية بنهاية هاته الحكاية المتمثلة في اعتلاء هجرس على العرش . وكأن المؤلف بذلك يجعلنا مباشرة أمام الفكر المستقبلي الذي هو إمتداد شرعي للتراث .

أما على المستوى السينوغرافي ، فقد وظف القريد فرج مجموعة من التقنيات الشعبية الاحتفالية نحو الاستخراج والرواية والسمر ، وفضح اللعبة المسرحية أمام الجمهور ، كما كان يفعل الرواة في التظاهرات المسرحية الشعبية العربية .

ويبدو أن موضوع العدل قد استأثر باهتمام الدراميين العرب ، ذلك أن فترة أواخر العقد السادس وبداية العقد السابع من هذا القرن قد عرفت مجموعة من المؤلفين الذين جعلوا التراث مطية لطرح فكرة الصراع الاجتماعي والعدل والتحرر ، وما ذلك من القضايا التي فرضتها سخونة هذه الفترة التاريخية في الوطن العربي . ففي مسرحية « كيف تركت السيف » ، نجد ممدوح عدوان ، يطالب بتجاوز التنظير الى ممارسة الفعل . فهو عكس ألفريد فرج ، لا يدعو الى ترك السيف ، بل يلح على حمله لأن الزمن زمن الفعل لازمن الكلمة . لذلك ، فقد استلهم شخصية أبي ذر الغفاري وحاول تثويرها على المستوى النظري ، لأن أبا ذر حارب الاستغلال والأحتكار بلسانه في عهد عثمان بن عفان ، إلا أن ذلك لم يؤدِّ الى نتيجة ، لهذا فإن السؤال ظل يطارده في المسرحية : « أين تركت السيف » ؟

ـ عريف : كيف تركت السيف ؟

المجموعة : كيف تركت السيف ؟

كيف تركت السيف ؟

أبو ذر : أنا لم أترك سيفي ، ولكن ما جدوى أن أشهره وحدي ؟

ألاول : كان من الممكن أن نشهره معك

أبو ذر : قلت لكم : عجبت للجائع كيف لايخرج على الناس شاهراً سيفه ! ! . .

الثاني : لقد حفظنا الأقوال المأثورة كلها . . كنا نحتاج الى شيء آخر .

أبو ذر : أهناك دعوة أكثر صراحة من هذه ؟!

الاول : وكنا نراك جائعا ولا تخرج على الناس بسيفك

الرابع : كان عليك أن تقول : هيا معي أيها الجائعون ، امتشقوا سيوفكم واتبعوني .

أبو ذر : وهل نحن مختلفون على الصيغة اللغوية ؟

رئيس : مختلفون طوال العمر

بين الفعل وبين الكلمة

ولذلك كنا نسمعك تقول

وكثير منا كانوا مثلك

جهراً أو بالسر يقولون

لكن القول العاري

لم يفعل الا تنفيس النقمة

عريف : لماذا لم تشهر سيفك يا أبا ذر ؟ كيف تركت سيفك ؟(٥٤) .

فممدوح عدوان قد وظف التراث الاسلامي ليجعل من أبي ذر شخصية معاصرة ثورية ، غير أن هذه الثورية تبقى ناقصة . لأن التغيير لن يتم بالشعارات والتنظيرات ، إنما يتم بالفعل والممارسة .

لذلك فقد حاول المؤلف أن يسقط التراث على قضايا خطيرة في الواقع العربي ، إذ أنه جعل التقدميين العرب يحملون أفكاراً لا تؤثر في هذا الواقع ، لأن ما يؤثر فيه هو الممارسة الفعلية . وما شخصية أبي ذر إلا رمز لهؤلاء الذين يقولون كثيراً ولا يفعلون شيئا . فالاستغلال حقيقة ملموسة يعيشها الناس يوميا ، لكن محاربة الاستغلال تبقى حقيقة نظرية تحتاج الى تطبيق .

ونفس الفكرة تقريباً نجدها في مسرحيته « ليل العبيد » . . إذ يلجأ المؤلف الى التراث الاسلامي ليصور الصراع بين الأغنياء والفقراء من خلال شخصيتي « بلال » و « وحشي » ، ويربط بين الماضي والحاضر في نوع من التداخل الفني ، حيث يجعل الجمهور يعيش زمنين غير منفصلين ، وذلك بطريقة الاستخراج والرواية . فكأننا أمام راوية يحكي حكاية عن زمن مضى ، وينقل الشخصيات الى الحاضر ليؤكد ما يعرف في المفهوم الاحتفالي باسم الاندماج المنفصل . كما أنه يستغل الحكاية الشعبية الحقيقية ليعبّر عن الواقع العربي المأساوي ، حيث الاضطهاد باسم القانون ، وحيث تلفيق التهم باسم العدالة ، كما في حكاية أبي الشكر في مسرحية : « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » . . . إذ يحاكَم أبو الشكر محاكمةً صورية بسبب تهمة غير موجودة . ومن خلال هذا الواقع يحاكم ممدوح عدوان الوضع العربي والهزيمة بصفة خاصة ، ويؤكد بأنه وضع سيزيفي يكرر نفسه . فالوضع هو هو ، و « هولاكو » المستعمر يلاحقنا ، وتستمر رحلة الهزيمة مادامت الديموقراطية غائبة ، ومادامت السيوف العربية توضع للزينة وتعلق في منازل أولي الأمر ، ولا

---

(٥٤) ممدوح عدوان : « كيف تركت السيف » ، دار ابن رشد ـ ص ١٢٤ .

تستعمل لما تصلح له . كما أن المؤلف في هذه المسرحية يحمل مسؤولية هذا الواقع المتردي للشعب نفسه ، هذا الشعب الذي لم يستطع أن يتخلص من خوفه وقلقه : إنه المسؤول إذن عن وضعه ، هذا ما يؤكد الحاجب للمتهم من خلال هذا الحوار :

- الحاجب : (بحدة) بل أنت سجنت نفسك ، سمحت لهم أن يسجنوك ، وسمحت لهم أن يسجنوني معك (بعذاب) مرة أخرى سأركض معك الى مدينة أخرى ، عبر طريق آخر ، أراقبك أحميك ، أتعذب بك وأهرب معك . . قل لي : لماذا أنا بالذات ؟ المتهم : لأنك فقير مثلي[٥٥] .

وفي هذه المسرحية أيضا يطرح ممدوح عدوان بديله الفكري والايديولوجي ، هذا البديل المتمثل في الفعل : في حمل السيف .

- المتهم : في سجني واجهت الموت وحدقت الى عينيه ، لم يكن مخيفا كما كنت أتصور ، سأواجه هذه المرة في عيون الناس بلا خوف ، هيا بنا ، ها هي سيوفهم معلقة هنا ، لقد تركوها للزينة ، وهذا أول سلاح لنا (يأخذ سيفا معلقا) ، هيا بنا .

الحاجب : (يمد يده فيأخذ سيفا) هيا . . .[٥٦]

لقد عمل ممدوح عدوان على تطويع التراث مادة وصيغة من أجل تحقيق خطاب مسرحي يؤكد التلاحم البنيوي بين المتلقي المبدع وآليات العملية الابداعية ، وهو في كل هذا لا يفتأ يبحث عن بديل فكري وفني قادر على خلق مسرح مؤهل ليكون المسرح العربي المستقبلي . لهذا وجدناه يوظف مجموعة من التقنيات الشعبية الاحتفالية المخزونة في الذاكرة الجماعية نحو السيرة والرواية وتداخل الأزمنة الى جانب تقنيات معاصرة تفرزها الموجة الدرامية الجديدة في الغرب نحو تقنية تكسير الجدار الرابع والتغريب وما إلى ذلك مما هو كفيل بتحقيق عرض مسرحي يتسم بالعفوية والتواصل الحي بين الخشبة والصالة .

وتشكل محاولة ممدوح عدوان هذه إضافة جادة الى كل المحاولات التي قام بها مبدعون عرب من أجل استنباط صيغة مسرحية أصيلة تعكس الهوية الحضارية للانسان العربي .

وإذا كانت هذه المحاولات قد وقفت عند توظيف التراث واستلهام بعض آلياته الشعبية من أجل تحقيق الصيغة المستقبلية للمسرح العربي ، فإن بعض المبدعين والباحثين العرب قد تجاوزوا هذا التعامل مع التراث الى التنظير لصيغة درامية متميزة ، منطلقين في ذلك مما يختزنه هذا التراث من إمكانيات كفيلة بتجاوز التنظير المسرحي الأرسطي الذي

---

(٥٥) ممدوح عدوان . « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » ، دار ابن رشد ، بيروت ، ص ٧٢ .
(٥٦) نفسه ص ٧٤ .

ظل لزمن غير بعيد : التنظير الشامل والنهائي . ولم تقف هذه التنظيرات عند مسألة طرح البيانات ، وإنما رافقت ذلك بإبداعات تتجاوز الطرح الأرسطي بما في ذلك قواعده الثلاث . ويمكن اعتبار « فرافير » يوسف إدريس رائدة في هذا المجال ، لأنها مسرحية اقتحمت عالم التأصيل بدون عقدة الحرج أو الخوف من النقد .

لقد فتح يوسف إدريس باب التنظير بجرأة جعلت الباحثين الذين جاؤوا بعده يستفيدون من دعوته الى مسرح السامر . لهذا ظهرت دعوة توفيق الحكيم الى قالبه المسرحي ، وعلى الراعي الى مسرح الأرتجال ، وسعد الله ونوس الى المسرح المفتوح أو مسرح التسييس ، ثم عبدالكريم برشيد وجماعة المسرح الأحتفالي الى المسرح الاحتفالي ، ودعا عز الدين الى المسرح التراثي ، وفرقة الحكواتي الى مسرح الحكواتي الشعبي ، وكذا فرقة الفوانيس والسرادق وصلاح القصب ، ولا تزال الدعوات الى مسرح عربي أصيل هي الهم المشترك لدى أغلب الدراميين العرب .

***

شخصيات وآراء

دلالة التجديد في الشعر "جرح وتعديل"

محمد إقبال عروي

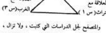
« لقد بينت الدراسات الشكلانية بأن هذا التزامن بين الإبقاء على التقليدي والقطيعة معه ، هو الذي يكون ماهية كل شيء في جديد » . (رومان ياكبسون)

يسعى هذا البحث الى معالجة دلالة التجديد في الشعر العربي الحديث ، منطلقا من اطار نظري ، يجد سنده في كتابات بعض النقاد القدامى وعند بعض المحدثين بصورة خاصة ، من أمثال « رومان ياكبسون » .

والهدف الذي رسمته لها هو الكشف عن بعض السلبيات التي رافقت الطروحات النقدية المعاصرة ، ودراستها لظاهرة الشعر الحديث . . .

فلقد سعت تلك الدراسات ، سواء بوعي منها أو بدون وعي ، الى حشر الشعر داخل دوائر ضيقة ، وإقحامه في حلبة صراع مفتعل يصرفه عن اثارة الاسئلة المشروعة والاستفهامات الملحة التي لم تقف أثرها في ظل الأسئلة الهامشية والتوجيه المغلوط لحركة الشعر الحديث في اطار علاقتها مع نفسها من جهة ، وعلاقتها مع « الآخر / الغرب) ، من جهة ثانية ، وعلاقتها مع (الآخر / التراث) من جهة ثالثة .

وفي زمن الأسئلة الهامشية ، يكثر الحديث حصرا لا تمثيلا ، عن موقف الشعر « الحديث » من الشعر « القديم » ؟؟ ما التسمية التي تليق بهذه الظاهرة التي « ملأت الدنيا وشغلت الناس » ؟؟ . . كيف يتواصل مع الشعر « الحديث » في صورته الغربية ؟؟ . . . وغيرها من الاسئلة التي تترى ، لكنها تؤوب الى تلك الاسئلة الأمهات التي تشكل زوايا الثالوث الذي حوصر الشعر في قوالبه ، وأحكم حوله الخناق ، فلم تعد « تسمع له ركزا » رغم مظاهر الركز الظاهرية :



والمتصفح لجل الدراسات التي كتبت ، ولا تزال ، حول تجديد الشعر ، يجدها لا تخرج عن اطار هذا

« الثالوث » ، الأمر الذي يستدعي خلخله أضلاعه وتفكيك منظومته . ولن يتم ذلك الا من خلال أسئلة مباينة تسعى الى إعتاق الشعر من شرنقة ذلك الثالوث والتجاوز به عبر كل الأسئلة التي غابت عنها الدراسة المحايثة لتلك الظاهرة .

وسيلاحظ القارىء أن الشعر العربي كان بامكانه أن يعرف تطورا عميقا وصحيحا لو تجنب النقاد ما أشرنا اليه ، ولكن قد يكون في الظروف الحالية التي يحياها ، رغم مظاهر الأزمة ، حافز على المراجعة والمساءلة والمجاز ، أي حافز على التجاوز ، ما دام يعتمد على لغة من صلب المجاز ، ذي الأفق الرحب والسعة المطلقة .

لقد أريد للشعر أن ينشطر الى قسمين ، بينهما أكثر من حاجز : قسم نعت ، ولا يزال ، بالقديم ، وسائر الأوصاف التي تندرج تحته ، وقسم آخر يوصف بالحداثة والمعاصرة وما الى ذلك . . .

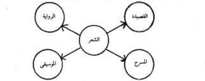
ولقد كان هذا التقسيم يوجه مجموعة من الدراسات ، أدت نتائجها الى الشعور بصحته وبداهته ، غير أن التحليل المتواضع الذي نحرص على كشفه هنا ، يبرز لنا عكس ذلك . وهذا راجع للاسباب التالية :

١ـ في الوقت الذي يسعى التاريخ الى التضخيم من شأن الزمن الرياضي ، فان الشعر يقوم ضدا على ذلك . إنه يعيش كل الأزمنة لأنه البؤرة التي تجتمع فيها ، ولا تزال ، كل هموم الانسانية ومشاريعها الحالمة نحو حياة أفضل ، وبشخصية الانسان اليق . ويعيش في كل الأزمنة ، لأنه لم يخل عصر من العصور من نغمة الشعر ومرارته . . . من ثورته وهدوئه .

واذا كان الأمر على هذه الصورة ، فلماذا نحاول تقسيمه الى قديم وحديث ؟؟ ولماذا نضطر الى أن نلصق بالأول كل نقيصة ، ونرفع الثاني الى درجة الذروة والكمال؟؟ (١) .

٢ـ ان بعض الدارسين ، الذين سقطوا في مغبة هذا التقسيم ، لم يتبينوا الفروق الفاصلة بين مفهوم الشعر ومفهوم القصيدة . وفي ظل غياب هذه المفارقة النوعية ، ستتواصل سلسلة الدراسات النقدية للشعر تواصلا كميا دون الوصول الى نقطة التحول والقبض على لحظة التحليل العلمي الدقيق ، والنقد المنهجي العميق .

وحتى نتجاوز ذلك ، أضع بين يدي القارىء رسما لتلك المفارقة مع بسط الشرح حولها حتى ندرك الى أي حد من الخطأ كنا نتعامل مع هذا الوجود الذي نطلق عليه اسم « الشعر » :



(١) يمكن اعتبار ما كتبه « أدونيس » في الفصل الأول من كتابه : « زمن الشعر » نموذجا واضحا لذلك النص النقدي . انظر صفحة : (٩ ـ ٢٣) ، دار العودة ، طبعة ثالثة ، ١٩٨٣

إن هذا الرسم يكشف عن حقيقة أساسية ، وهي أن الشعر مفارق للقصيدة ، سواء في « الطبيعة أو الثقافة » . . . حسب تعبير الوضعيّين . . .

إن الشعر روح والقصيدة جسد . . والشعر ، مرة أخرى ، جوهر ، والقصيدة عرض يحل فيها . . .

وبعبارة أخرى ، يمكن النظر الى الشعر باعتباره دما ، والقصيدة شكلا من أشكال الشرايين . . وبما أن شرايين الكائن تختلف طولا وسمكا ، أي تختلف من حيث الشكل ، فكذلك الأمر بالنسبة للقصيدة ، فقد تختلف في شكلها (تقليدية ، حرة ، نثرية ، كونية . . .) ، ولكن الشعر كامن في داخلها ، كما تكمن الروح في الجسد ، أو كما يكمن الجوهر في العرض . . . وحين يتم النظر الى الشعر وفق هذا التقسيم ، نكون قد وصلنا الى مستوى أولا من التحليل .

إن هذا (الشعر = الروح = الجوهر) لا يحل في جسد القصيدة فحسب ، وإنما يمتد الى سائر الأجناس الأدبية ، الى درجة يمكن القول معها بأن الشعر هو الخاصية المشتركة بينها . وبذلك ، يصبح هذا الأخير مفهوما تجريديا وقيميا لايرتبط بالشكل بقدر ما يرتبط بعناصر جوهرية تعد أساسية في العملية الابداعية .

حقيقة أن لكل جنس خصائصه البنيوية ، الأمر الذي دفع « بتود وروف » الى أن يقرّ أن « . . . دراسة الأجناس الأدبية ينبغي أن تتم من خلال الخصائص البنيوية لها ، وليس من خلال اسمائها » [٢] ولكن هذه الحقيقة لاتلغي ما نحن بصدد تقريره ، ولا سيما إذا علمنا بأن « تودوروف » يستأنف كلامه قائلا : « إن الأدب المعاصر يرنو الى رفع المقابلة بين النثر والشعر ، وإن الرواية المعاصرة تحتاج الى قراءة شعرية » [٣]

إذن ، فالشعر حاضر في الرواية ، ونحن نجعل هذا الحضور الدائم سندا لنا في تدعيم ما ذهبنا اليه آنفا .

لقد وقع النقاد القدامى في مغبة التحيز للشعراء الأقدمين ، ونكران كل فضيلة للمحدثين ، واستمرت وضعية النقد على تلك الحالة الى أن تقدم « إبن قتيبة » (٢١٣ ـ ٢٧٦ هـ) بمحاولته النقدية الجريئة مفسرا لتلك الرؤية الجامدة ، معلنا موقفه العلمي في قوله : « إني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه في متخيره ، ويرذل الشعر الرصين . . ولا عيب عنده الا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص بها قوما دون قوم [٤] .

ولقد تبعه في هذا الموقف الناقد « أبو حازم القرطاجني » (٦٠٨ ـ ٦٨٤هـ) الذي رد على المتحمسين للقدماء بقوله : « فأما من يذهب الى تفضيل المتقدمين بمجرد تقدم الزمان ، فليس ممن تجب مخاطبته في هذه الصناعة ، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من إقتناص المعاني ، بسفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول ولتوفر البواعث فيه على القول وتفرغ الناس له [٥] » .

---

(٢) O. Ducrot- T.Todorov: Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Langage- Editions du Seuil- 1972, p. 193.

(٣) المرجع السابق ، صفحة : ١٩٨ .

(٤) ابن قتيبة ، « الشعر والشعراء » ، دار الثقافة ـ لبنان ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٠ ، الجزء الأول ، ص(١٠) .

(٥) أبو حازم القرطاجني ، « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ، تحقيق ، محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، طبعة : ١٩٨١ ، صفحة : ٣٨٧ .

وفي الأندلس ، نجد « ابن بسام » (توفي سنة ٥٤٢هـ) يتخذ نفس الموقف الذي يصل الى تمثل اسلوب ابن قتيبة تمثلا مطلقا وذلك في قوله :

« كل مردد ثقيل ، وكل متكرر مملول ، وقد مجت الأسماع : « يا دار مية بالعلياء فالسند . . . » ، وملت الطباع « لخولة أطلال ببرقة ثهمد . . . » !! . . والاحسان غير محصور ، وليس الفضل على زمن بمقصور ، ولحى الله قولهم : الفضل للمتقدم . . فكم دفن من إحسان ، وأخمل من فلان . . . »[٦] .

إن هذه الرؤية الواعية التي صدم بها « إبن قتيبة » مقاييس النقاد دفاعا عن الشعر المحدث في عصره ، نحتاج اليها ، مع نوع من التعديل ، لنواجه بها نقادنا المعاصرين الذين يحصرون الجودة في الشعر الحديث ، ويضعونه في متخيرهم ، ويرذلون الشعر الرصين ، ولا عيب عندهم الا لأنه قيل في زمان سابق لزمانهم ، دون أن يعلموا بأن « الله لم يقصر الشعر على زمن دون زمن ولا بقوم دون قوم » .

لقد أراد إبن قتيبة أن يقرر الحقيقة التي ذهبنا اليها ، وهي أن الشعر جوهر وروح يحضر في كل مكان وزمان ؛ وما دامت تلك خاصيته الأساسية ، فانه من الخلط أن نقسمه الى قديم وحديث ، ونحشره في خانات ترفضها المنهجية العلمية منذ الوهلة الأولى . إن عروض الخليل لهو أرحب من هذا التبويب التعسفي الذي نلمسه في كتابات نقادنا . . . وإن عمود الشعر القزويني يظل أكثر مرونة من هذه القسمة الضيزى التي تخنق بها روح الشعر وجوهره .

٣ ـ إن هذا التفسير المقدم للشعر يحيلنا على السبب الثالث الذي من أجله نرفض جل الدراسات النقدية المعاصرة ، ويتعلق بالزاوية الثالثة من الثالوث المهيمن . إننا حين نغلق الأبواب في وجه التواصل مع الشعر الذي يراد له أن يكون قديما وأصلا مكينا ، نبحث في المقابل ، عن التواصل مع الشعر الذي يقطن في (الغرب) ، تدفعنا الى ذلك مجموعة من المبررات تجد صياغة حماسية لها في بعض الدراسات التي تناولت الشعر الحديث بالدرس والتحليل .

ولعل مظاهر ذلك البحث تبدو للوهلة الأولى رمزا لتقدم الشعر العربي ورهانه الوحيد ، ومؤشرا على تلمسه للطريق السليم نحو التطور والتجديد ، وبهذا نكون قد غيرنا أصلا بأصل ، مما يدل على استمرارية سلطة القياس الذي يشكل إحدى مكونات النظم المعرفية في الثقافة العربية ، قديمها وحديثها[٧] ، ما دمنا نجعل من الشعر الغربي أصلا نشبه الفروع به ونقيسه عليه . وفي هذا دليل صارخ على أن بعض النقاد العرب يسمون الى وضع الشعر الغربي موضع الأصل الذي ينبغي للشعر العربي أن يرجع اليه سلبا وإيجابا . كما يدل ، من جهة ثانية ، على أن الرهان على الغرب في مجال الشعر والأدب يذكرنا بالخطاب النهضوي في مجال الفكر والثقافة ، كما نجد عند « طه حسين » في : « مستقبل الثقافة في مصر » .

ومن هنا نستنتج بأن العرب ، حين يجعلون من الآخر أصلا لهم ، لم يكونوا ـ بعد ـ لأنفسهم خطابا جديدا وجديا ينسجم مع ذاتيتهم ويخدم أهدافهم الحضارية . وهذا يسوقنا الى استنتاج آخر ، مفاده أن

(٦) ابن بسام ، « الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة » ، تحقيق : د . احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، القسم الأول ، المجلد الأول ، صفحة : ١٤ . والملاحظ ان موقفه هنا يميل جهة الجانب الأيديولوجي اكثر ، لاسيا وان مشروعه قام ليرد الاعتبار لأهل الأندلس في وجه التيار الذي يرى الفضل للمشارقة .

(٧) يراجع حول فكرة سيطرة القياس كتاب « تكوين العقل العربي » لمحمد عابد الجابري ، دار الطليعة ، بيروت ، طبعة اولى ، ١٩٨٤ ، صفحات : ١١٥ ، ١٣١ ، ٣٣٣ .

الثقافة العربية لايهيمن عليها « عصر التدوين » بالمفهوم الذي يذهب اليه « الجابري » حين يؤكد بأن « عصر التدوين ، بالنسبة للثقافة العربية ، هو بمثابة الحافة الأساس . . إنه الاطار المرجعي الذي يشد اليه ، ويخيوط من حديد ، جميع فروع هذه الثقافة ، وينظم مختلف تموجاتها اللاحقة الى يومنا هذا . . »(٨) فحسب ، وإنما يهيمن عليها ـ وبنفس الحدة ـ « عصر النهضة » الذي يعد إطارا مرجعيا لكل تيار يسعى الى نقل الأصل من اطاره « الأعرابي الى اطاره الغربي » .

إن العرب يعيشون مع الغرب زمنا واحدا ، تتقاطعه مجموعة من الأمور المشتركة . وهذا التقاطع يلغي من الذهن فكرة الأصل والفرع ويضعها في مصاف التجربة الانسانية التي ينبغي أن تتناول من خلال مقاييس مغايرة ، يسعى هذا البحث الى الكشف عن بعضها وكما كان الشعر في السبب الأول رفضا للزمن ، فانه يعتبر ، في السبب الثالث ، رفضا للمكنات ، اما دام ليس مخصوصا « بقوم دون قوم » كما عبر عن ذلك ابن قتيبة منذ القرن الثالث الهجري .

بهذه الأسباب ، تكون قد حاصرنا عبارة « التجديد في الشعر » من جميع جوانبها ، من أجل أن تجرى في طبيعتها جرحا وتعديلا قبل ولوج موضوعها . . .

إن كلمة التجديد تفترض أصلا وفرعا : أصلا يكون بمثابة الماضي أو السابق ، بالنسبة للشعر ؛ وفرعا جديدا أو لاحقا يسعى إلى إن يخرج عن الأول ويتخذ له أشكالا ومواصفات مغايرة ؛ بمعنى أنه يسعى إلى أن يصبح جديدا .

وإذا أضفنا الى هذا التفسير قضية جديدة ، وهي أن السؤال حول التجديد لايمكن أن يكون الا أيديولوجيا ، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وذلك أنه ينطلق من مثال في الذهن وصورة قبلية لما سيؤول إليه هذا الخروج عن الاصل ، سيما وأن مقولة « القديم والحديث » تعد ، بحق ، المادة المستهلكة لفكرة « الموازنات » و « الوساطات » و « الطبقات » و« الجمهرات » . ويمكن القول أنها تشكل المساحة الكبرى في بنية النقد العربي القديم ، وبدونها يصبح إطارا بلا مضمون ، و « سباقا في غير ميدان » . ومن ثم ، فانه ، مهما تعددت الضمانات التي بامكانها ان تجعل من السؤال طرحا إبستيميا ، فان الخلفيات الأيديولوجية تظل عالقة به ، إن لم نؤكد توجيهها له . ويكفي الاطلاع على مختلف الدراسات النقدية ، (٨ مكرر) ليدرك القارىء سيطرة التعصب سواء للأصل : « الشعر القديم » ، أو للفرع : « الشعر الحديث » ، أو لفكرة التجديد نفسها ، باعتبارها شرطا للحداثة التي يدعي الكل وصلا بها ، كما ادعى الناس قديما وصلا بليلى . ولكن هل تقر لهم الحداثة بذلك ؟؟ ـ من يدري ؟؟ . .

زد على ذلك أن أبسط مفاهيم التجديد تعني الابداع . ولقد أضحى معلوما لدى كل الجهات المتفاعلة داخل الساحة الفكرية ، أن العقل العربي يعيش أزمة ابداعية . ومن خلال هذا البيان ، يصبح الحديث عن التجديد بطيء الفاعلية ، ويتأكد في المقابل ، بأن هذا الذي نسميه تجديدا ، قد يكون مظهرا من مظاهر الأزمة ، وليس له بالتطور صلة مهما بدت

(٨) المرجع السابق ، صفحة : ٦٢ .

(٨مكرر) يشعر كل من اليسار والاسلاميين بأزمة العقل العربي . وللتوسع ، يرجع الى :

(أ) الجابري ، « أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر » ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، يوليو ١٩٨٤ ، صفحة : ١٠٧ .

(ب) د . عماد الدين خليل ، « حول اعادة تشكيل العقل المسلم » ، منشورات « الأمة » ، عدد : ٤ ، ١٩٨٣ .

واهية . وتتضخم هذه الحقيقة حين نعلم بأن العقل العربي تسيطر عليه الارتجالية في أكثر مجالاته ، ويكفي أن نأخذ أمثلة من الجانب الاداري أو السياسي ، بل في مجال التشييد والبناء أيضا ، لنلمس مظاهر الارتجالية . ولانبالغ حين نؤكد بأن هذه الأخيرة تنشر سمومها وسلبياتها في فضاء القصيدة الحديثة ، الأمر الذي يساعد على القول بأن ما كان يمارس داخل هذا الفضاء الشعري باسم الحرية والتمرد على الثوابت ، ما هو الا مظهر ، من الجهة الثانية ، من مظاهر الارتجالية المهيمنة على العقل العربي . وبالتالي يصبح كل كلام عن حرية الشاعر وتجاوزه لكل قانون ، منبت الجذور من أرضية الحرية الحقة ، قريبا من واقع الارتجال . و بهذا يكون النقد ، هو الآخر ، مصابا بشرر الازمة والارتجال ، ولا يمكن للعقل أن يجاري التحاليل التي ترى في هذه الأزمة مظهر عافية وسلامة . . اذ كيف للداء أن يمتطي صهوة الداء ؟! . .

إذن ، أين ينبغي البحث عن دلالة التجديد في الشعر ؟؟

نعترف بادىء ذي بدء بوجاهة هذا السؤال ، ولكن ، مع التذكير بأن الجواب لا يتخذ ، في كثير من الاحيان ، طابعا مدرسيا ، بل قد تكون الدراسة برمتها جوابا للسؤال . وفي حالتنا نحن ، فقد اخترنا الطريقة الثانية وحاولنا أن نبرز من خلالها دلالة التجديد التي تهيمن في الخطاب الشعري في عصرنا الحديث . غير أن ذلك لم يحل بيننا وبين الجواب الذي قد يكون مدرسيا في بعض الأحيان ، خاصة في مستوى تموقع الشعر خارج الثالوث الذي أشرنا إليه آنفا .

إننا حين رفضنا الوضعية الأولى ، كان لزاما علينا ، أن نحدد للشعر وضعا جديدا يتحرك داخله ، ولكن ألا يمكن النظر الى هذا التحديد « الجديد » - مهما كانت صحته - على أنه استبدال للوضعية الأولى بوضعية أخرى ، بمعنى أنه يقع في نفس الخطأ الذي حذرنا منه سابقا . . . خطأ إستبدال أصول معينة بأخرى مغايرة لها . . . ومن ثم هذه الدراسة تفقد مشروعيتها ، سواء على مستوى المنهج أو المضمون .

قد يذهب البعض هذا المذهب ، لكننا مضطرون الى ذكر مسألة جوهرية ، وهي أن الثالوث السابق تم احكامه من خلال حالة الانفصال التي توجد بين الشعر الحديث والشعر القديم ، من جهة ، وبينه وبين الشعر الغربي ، من جهة ثانية ، وبينه وبين الاختلاف حول تسميته من جهة ثالثة . ونحن ، على العكس من ذلك ، نسعى الى معالجة الشعر من خلال حالة الاتصال ، أي من خلال الوجوه التي يشترك فيها مع نفسه ، سواء في صورته القديمة أو العربية الحديثة ، أو في صورته الغربية . وبهذا ، نحصر دلالة التجديد في الشعر في الخصائص البنيوية التي كانت ، ولا تزال ، تشكله ، وتغيب بالتالي ، تلك الدلالة التي إرتبطت بالاسماء بما هي أسماء لم تكن تؤطر مسماها تأطيرا منهجيا دقيقا . . .

اننا حين نستحضر الخصائص البنيوية للشعر ، أي شعر ، (الحديث هنا نوعي بالدرجة الأولى ، أما المحاولات التي لم ترق الى مستوى الشعر الحق فانها غائبةعن وعينا بصفة نهائية) ونحاول جدولتها ، نجدها تؤوب الى عناصر لاعلاقة لها بالثالوث السابق . . . ويمكن حصرها في الخصائص التالية :

(أ) اللغة

(ب)الرمز

(ج) الصورة .

وسيلاحظ القارىء ان هذه المصطلحات تغيب مجموعة من الكلمات التي شاعت في نقد القصيدة المعاصرة ، كالوزن والايقاع والوحدة وتوظيف الأساطير ، والتجريد والحداثة ، وغيرها من

المصطلحات التي وقع فيها الاختلاف باختلاف المنهج والرؤية لدى نقاد القصيدة الحديثة . والالغاء الذي نمارسه ، هنا ، يتم بصورة مخالفة للالغاء بمفهومه اللغوي ، إذ يحرص على ممارسة مفهوم « الأمامية والخلفية »أو مفهوم « الخاصية الغالبة » كما ورد عند « رومان ياكبسون » (٩) . ويعني هذا المفهوم أن الخطاب النقدي الذي نروم تأسيسه هنا يسعى الى أن يتحدث عن تلك المصطلحات (اللغة ، الرمز ، الصورة) . . ويعتبرها خصائص تهيمن أو تتقدم نحو الواجهة الأمامية ، في حين تتخلف الكلمات الأخرى الى الوراء ، وذلك للأعتبارات التالية :

١ـ إن النقد الأدبي يبحث عن المصطلح الكلي الذي يقدم للنقاد فرصة الكثافة والاقتصاد ، كما نلاحظ في ميدان العلوم البحتة (١٠) ، ومن ثم فإن المصطلحات الثلاثة تقدم هذا الأمكان عندما تفتح على مفردات أخرى وتضمها إليها .

(٢) ما من شك في أن المسألة ، بهذا الشكل ، ستظل محط خلاف دائم بين النقاد ، خاصة بالنسبة لاولئك الذين أغرموا ببعض المصطلحات التي رفضنا أن تكون خاصية بنيوية في الشعر ، واتخذوها عناوين لدراساتهم ، وأصبحنا نقرأ عندهم : « الاسطورة في الشعر . . . . » و« البنية الايقاعية في شعر . . . » !

غير أن ذلك الاختلاف يعود في الأصل ـ إن كان هناك أصل ـ الى أننا لم نتمكن لحد الساعة ، من التفريق بين العنصر والملمح . . . بين الخاصية والمظهر .

إن العنصر جوهري ، والملمح عرضي . الخاصية بنيوية ، لكن المظهر تاريخي . والملمح أو المظهر كلاهما ينتميان الى الحقبة والتاريخ . ولذلك يؤكد « تودوروف » بأن « الحقبة ليست عادة مفهوما أدبيا محضا فهي ترجع ، كذلك ، الى تاريخ الفكر والثقافة والمجتمع » (١١) .

ويدلف بنا هذا الكلام الى صلب الأشكالية مباشرة ، فالنقد الأدبي الحديث ، في صورته العربية ، حاول أن يرفع من شأن الملامح التي سيطرت على القصيدة المعاصرة الى مستوى الخصائص البنيوية دون أن يحس بتمثل « الحقبوية » فيها ، لأن العصر الحديث ، بجميع تجلياته ، يعتبر ، في نهاية التحليل ، حقبة . وما من شك في أن مظاهر القصيدة الحديثة التي تميزت على المستوى الروحي بالتمرد والشك في جميع القيم ، وبالتجريب على المستوى الابداعي ، وبالغموض والتعقيد على المستويات التشكيلية واللغوية . . . ما من شك في أن كل تلك المظاهر التي كانت تعتبر ، إلى آخر تجربة نقدية تجد طريقها نحو النشر ، عناصر أساسية في بنية القصيدة ، وفق الوهم السائد ، وهم التأصيل والتلاقح الأخر ، لايمكن النظر إليها إلا من خلال علاقتها بالحقبة التي يتواجد فيها العصر الحديث بشتى سلبياته وايجابياته . ومن هنا كان إيماننا بأن تلك التي أريد لها أن تكون خصائص جوهرية ، لايمكن ، في الواقع ، أن تتعدى مجال الملامح ، شأنها في ذلك شأن مظاهر الأنظمة في الأكل والملبس ، كما يتحدث عن ذلك :

---

(٩)- ROMAN JAKOBSON: Huit Questions de poetique- Editions du Seuil, 1977- Points: 85- p. 77.

(١٠) لا أسعى هنا ، الى وضع العلوم التجريبية موضع الأصل لكي أقيس عليها النقد الأدبي ، فذلك يقتضي اعادة النظر في مفهوم العلم ، خاصة في مجال الثقافة العربية باعتبارها بنية لها الكثير من خصوصية . ثم ان مصطلح « علم الأدب » أو « علم الشعر » قد ورد في الثقافة العربية القديمة قبل الاحتكاك بالغرب ، صاحب العلوم البحتة ، ويكفي ان نشير الى السكاكي والامام الذهبي وابن خلدون في كتبهم : « مفتاح العلوم » (ص٧) . و « زغل العلم » (ص٤٢) ، و « مقدمة ابن خلدون » (ص٤٠٨) . ولعل هذه الالتفاتة قادرة على تأسيس أبجدية لعلم الأدب في الفكر العربي .

(١١) Dictionnaire Encyclopedique - p. 196

رولان بارت ، في كتابه **Elements de Semiologie** (١٢)

انا حين تتناول الشعر من خلال ملامحه الحقبوية ، نكون تابعين للمجتمع والتاريخ . . . ونكون ، بمعنى بسيط جدا ، تحت سيطرة الزمن ، ولكننا أكدنا منذ البداية أن الشعر يقوم على تجاوز مفهوم الزمن ، ومحو مقولتي القدم والتقدم ، لأن « الأغراق في التقدم شأن الاغراق في القدم ، لايتضمن بالضرورة قيمة فنية » (١٣) .

إن ظاهرة « الحقبة » تجعل الناقد منهمكا في قراءة الملامح التي طفت فوق بنية القصيدة ، فينشغل بها عن مقاربة العناصر البنيوية التي تثوي في نواة الشعر وجوهره .

حقيقة أن العصر الحديث شكل منعطفا حاسما وعميقا في مسار القصيدة ، وذلك في مستوياتها الثلاثة : المبدع و النص و المتلقى .وصحيح أن هذا المنعطف إزداد رسوخا مع التجربة المتكئة على عكازة (إليوت) و من جاء بعده من النقاد . . .

ولكن ، بالرغم من ذلك ، فإن الخصائص الأساسية كاللغة والصورة والرمز لاتزال هي البؤرة التي يتواجد فيها الشعر ويغيب مع غيابها . . .

إن توظيف الأسطورة والتمرد على شتى القيم ، و « الاقامة الجبرية » داخل برودة التعقيد الشكلي واللغوي ، وتلوين القصيدة بزفرات اليأس والفشل والاغتراب ، ، ما هي الا ملامح إستطاعت أن تطفو مع الحقبة المعاصرة كي تساوقها وتنسجم معها . . . (هل يعني هذا أننا نقيم محاكاة من النوع الأرسطي ؟ يكفي هنا أن نطرح السؤال ، ما دامت الأسئلة أكبر من الأجوبة كما يقال . . .) .

ولذلك ينبغي أن يعطى لها حجمها اللائق ، أو تعود الى المنطقة الخلفية من اجل استحضار الخصائص البنيوية التي تكمن داخل الشعر ، داخله وخارج كل زمان ومكان . . .

واذا تقرر ذلك كله نعود الى فكرة الاقتصاد التي أشرنا اليها سابقا . إن مصطلح اللغة الذي اعتبرناه خاصية بنيوية يستطيع أن يشمل مجموعة من العناصر التي فصلت عنها ، واعتبرت ، في المقابل خصائص أساسية في القصيدة القديمة أو الحديثة ، أو هما معا مثل عنصر الوزن والايقاع والتشكيل الصوتي التي لا تتجاوز إطار الحقبوية .

عند قراءته للشعر التشيكي ، يرى « ياكبسون » بأنه قد مرّ بمراحل حقبوية كثيرة . فلقد كان ـ خلال القرن الرابع عشر ـ مُقيَّداً بالقافية ، لا بعدد المقاطع اللفظية . . بحيث كان من الممكن العثور على أشعارٍ ، عددُ مقاطعها اللفظية غير متساوٍ ، تُسمّى اشعاراً غير موزونة . . ومع ذلك ، كانت تُعتبر اشعاراً . . في حين لم يكن من الممكن إحتمالُ أشعار بدون قافية . وعلى العكس من ذلك أصبح المقطع اللفظي ملزماً في الشعر الواقعي التشيكي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

وفي القرن العشرين ، حين وقف إختيار التشيكيين على البيت الشعري الحر الذي يعرفه العصر ، لم يعد وجود الشعر مُقيَّداً بصفة إلزامية : لا بالقافية ولا بالتقطيع اللفظي ، بل صار العنصر الملزم له : النّبر (Intonation) .

(١٢) Communications : NO4 - p. 9e.

(١٣) أدونيس ، « مقدمة للشعر العربي » ، دار العودة ، طبعة رابعة ، ١٩٨٣ ، صفحة : ١٣٥ .

ويختم ياكبسون ملاحظاته بالقول :

ـ «إذا كان لنا أن نقارن بين الشعر التشيكي العتيق ، ذي الطابع الموزون المتضمن لأبيات من ١٢ مقطعاً صوتياً ، وبين الشعر المقيَّد بالقافية ، في الأدب الواقعي ، ثم الشعر الحديث الذي يحكمه الميزان والقافية معاً ، فسوف نجد نفس المواضيع في الحالات الثلاث : القافية ، والتقطيع الصوتي ، والنَّبر . . . ولكنَّنا سنجد ، من جهة أخرى ، تدرُّجاً مختلفاً للقِيَم ، وخاصَّية مختلفة للعناصر الملزمة التي لا مناص منها . إنَّ هذه العناصر هي التي تُحدِّد دور العناصر الأخرى وتركيبها»(١٤) .

ولا حاجة بنا الى ممارسة دراسة مماثلة للشعر العربي . ولكنَّ الذي نؤكد عليه هو أنَّ تلك الفضاءات ، التي ظهرت في حقبة من الحقب ، إنما تعود ، في نهاية التحليل ، الى اللغة وطبيعتها العربية ، وتمد أصولها في تربتها ، لا في حقبة من الحقب أو في فترة من الفترات الشعرية المختلفة .

إن اللغة العربية موزونة بطبعها ، وممثلة لأيقاعها النغمي وتشكيلها المتميِّز للحروف والكلمات وهذا ما يؤكده «أدونيس» في قوله :

ـ «اللغة العربية ، بنوع خاص ، شعرية في الدرجة الأولى ، أي شخصية الى حد كبير . . . وتتفجَّر في حركة الأعماق . وفي الأبداع الشعري يصل غنى هذه اللغة الى أوجه . . وتصبح غابة شاسعة وكثيفة من الأيقاع والأيماء والتوهُّج لا حَدَّ لأبعادها . . . فتفرَّغ الكلمات من معانيها الموضوعة والموجودة مسبقاً في المعاجم أو على الألسنة ، وتتنوَّع دلالاتُها ، وتختزن ممكنات من المعاني تكثر أو تقلُّ بحسب سياقها وترابطها بغيرها وإرتباطها بالحدس الشعري» .(١٥)

. . بل إن هذه الصفات التي تتميَّز بها اللغة العربية كانت عبارة عن مادة قانونية ، صاغها النقاد قديماً ، وإعتبروها سبيلاً الى «أن يصبح الشعر أجود سَبْكا ، وأشدُّهُ إلتئاماً ، وأكثره طلاوةً وماءً» . . . كما نجد عند أبي هلال العسكري ، في كتابه : (الصناعتينْ) .(١٦)

وقد يظنّ البعض أنَّ هذا يتعلق بالأبداع الفردي ، ولا علاقة له بطبيعة اللغة . ولا حاجة بنا الى مناقشة هذا الظن ، وإنَّما يكفي أن نذكر بأنَّ اللغة العربية لم تبدأ رحلتها في عالم المعاجم ، وانما كانت بدايتها الحقيقية تفيض من عالم القصائد والمعلقات . . إنَّ الشعر سابق للمعجم . . ومن ثم ، تكون تلك المواصفات كامنة في طبيعتها ، وليس في معاجمها .

وما دام الأمر على هذه الصورة ، فإننا مضطرون الى اعتبار اللغة جامعةً لكل تلك الملامح التي تعود كميتها الى اللغة في طبيعتها ، وتعود نوعيتها الى فرادة الشاعر ، وشفافيته وطاقته الموسيقية والتشكيلية التي تتجلّى أثناء المقارنة بين هذا الشاعر أو ذاك .

لقد تَمَّ الحديث ، ولا يزال مستمراً ، عن إستعمال هذا الشاعر أو ذاك للغة . . وعن الإيقاع الذي يهيمن على هذه القصيدة أو تلك . . وعن الوزن سواءً كان تقليديا أو تفعيلياً أو تنويعياً أو تمردياً . . . وعوملتْ تلك الملامح كما لو كانت جديدة في نوعها ، مع أنَّ معظمها

(١٤) Huit Questions de poetique - p. 78.

(١٥) أدونيس : «مقدمة للشعر العربي» ، نفس المعطيات السابقة ، صفحة : ١٢٨ .

(١٦) «كتاب الصناعتين» ، تحقيق : د . مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، طبعة اولى : ١٩٨١ ، ص(١٦٠) .

يجد سلطته المرجعية ـ سواء بوعي أو بغير وعي ـ في : « موازنة » الآمدي ، و « أسرار » الجرجاني ، و « خصائص » إبن جني . أي أن تلك الملامح إنما خرجت من « معطف » واحد . . . لا أقول : معطف « غوغول » ، وإنما معطف الأقدمين . بمعنىً آخر ، تجد مرجعيتها في اللغة نفسها . الأمر الذي يضعنا أمام المشروع المقترح ، وهو إدراج كل الملامح الحقبوية للقصيدة الحديثة ضمن مصطلح « اللغة » ، ليس كما فهمها النحويون ـ والمتأخرون منهم بوجه الخصوص ـ وإنما كما فهمها أهل البلاغة والنقد والأدب .

وبهذا ، لا يبقى لأي من القصيدة الحديثة أو القديمة ميزة أو خصوصية تُذكر على مستوى الوزن والإيقاع (١٦ مكرر) وقد تكون تلك الميزة كمية ، أما أنْ تكون نوعية فلا . . لأنّ اللغة العربية نوع قائم بذاته .

وبكل هذا ، نكون قد حررنا الشعر من نقع الصراع الوهمي الذي إحتدّ في ضوء مقولة الالتزام بالوزن أو التملُّص من قيوده . وبالتالي ، ستتساقط معظم النتائج التي جاءت ثماراً لتلك المقولة .

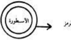
وكذلك الأمر بالنسبة للأسطورة . . فحين يتمُّ النظر إليها ، أولاً ، من زاوية توظيفها داخل المتن الشعري « المعاصر » ، تتجلَّ آنذاك : مظهراً من مظاهر « الحقبوية » . وهذه حقيقة لا يُماري فيها أحد . ومن هنا نرى بأن علاقة الأسطورة بالشعر هي علاقة تاريخية وليست بنيوية . ولا يعني هذا أننا نلغي إمكانية توظيف الأسطورة ، بل نسعى الى اعتبارها مَلْمحاً ، لا عنصراً ، تتدخل الى القصيدة ولا تنبجس من جوهرها . . . مع أننا نستثني بعض النماذج التي إستطاعت أن تجعل من الأسطورة بناءً داخلياً لنظام القصيدة ، كما سنرى في النموذج الذي إرتأيناه قميناً باختبار الجرح والتعديل . . الذي تمارسه هذه الدراسة في حق دلالة التجديد في الشعر العربي . . .

إن الأسطورة تقوم على فكرة التجاوز لمفهوم الزمان والمكان ، وترتبط حميمياً بالمجاز ، الذي يُعد عبوراً من الجسدي الى المجرد ، ومن الواقعي الى المتخيَّل ومن المعقول الى اللامعقول ، ومن الفردي الى الأنساني . . . أي أن الأسطورة ترتبط أولاً وأخيراً بالرمز .

وهنا يُواجه الدراس بسؤال وجيه :

ـ ما الذي يحتوي الآخر ويتمثّله : الأسطورة أم الرمز ؟

من الواجب أن تتعدد الاجوبة ، ومن الواجب كذلك أن تتعدد معها التعليلات والاعتبارات . غير أننا نختار الرسم التالي :



وذلك لأنّ الرمز أعم من الأسطورة . فإذا كانت هذه الأخيرة ترتبط بالمتخيَّل واللاعقلي فقط ، فإن الرمز يقاطعها في هذه الصفات ، ويزيد عنها في ما هو مرتبط

(١٦ مكرر) من الطريف ان يكون الامام عبد القاهر الجرجاني واعيا بهذه المسألة ، فلا يرى الوزن كل تلك القيمة والشرطية اللتين كرسهما له كل من النقد القديم والساحة الشعرية المعاصرة ، يقول : « فان زعم انه انما كره الوزن لأنه سبب لأن يغنى في الشعر ويتلهى به ، فانا اذا لم ندعه الى الشعر من اجل ذلك ، وانما دعوناه الى اللفظ الجزل ، والمنطق الحسن .. والى حسن التمثيل والاستعارة ، والى التلويح والاشارة .. فلا متعلق له علينا بما ذكر ، ولا ضرر علينا فيما انكر ، فليقل في الوزن ما شاء ، وليضعه حيث اراد ، فليس يعنينا امره ، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه » . دلائل الاعجاز ، تعليق : السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، صفحة : ٢٠ .

بالتاريخ الفعلي أو بالشخصيات الواقعية . وهنا ، تظهر خطورة الأزمة العلمية والمعرفية التي سقط فيها بعض الشعراء ، والنقاد معهم ، حين تعاملوا مع الوقائع والشخصيات التاريخية المعترف بصحتها ، متناً وسنداً ، جرحاً وتعديلاً ، تعاملا أسطورياً أدّى الى الإستخفاف بجوانب تراثية لا يدلّ على فنية في التوظيف بقدر ما يدل على الإرتجالية في النظر الى ذلك التراث . . لأن الإغراق في تدنيس التراث ، شأن الإغراق في تقديسه ، كلاهما يكشف عن خلفية متخلفة وعقلية أُحادية .

ثم إن الأسطورة ، ثانياً ، ابتُليت بتوظيفات متباينة ومتراوحة بين البناء والتبني ، بين الولادة والإقحام ، وفي كلمة واحدة : بين التوظيف السياقي والتوظيف الساذج . . الذي لا يتجاوز سطح الإشارة والتمحل في إيجاد الفضاء المناسب للرمز الأسطوري . وفي هذا يقول أحد الدراسين للشعر (المعاصر) :

- « نـلاحظ أن بعض الشعراء المعاصرين . . يخطؤون فهم مغزى الرمز ، فيستخدمون الرمز إستخداماً هزيلا ، لأنهم يخفقون في أن يخلقوا له السياق الرمزي المناسب ، فضلاً عن عدم الإرتباط الحيوي في شعرهم بين الرمز والتجربة . فالواقع أن الرمز ، إذا كان له مغزى ، فإن هـذا المغزى يختلف نوعاً من الإختلاف من سياق الى آخر ، لأن الرمز ، من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر ، هو أشد حساسيةً ، بالنسبة للسياق الذي يَرِد فيه ، من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة . فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا يعتمد على الرمز نفسه بمقدار إعتماده على السياق » . (١٧)

والذي لا يمكن رده ، هو أن الإرتجالية في توظيف الأسطورة ساهمت في تزهيد القارىء وبَتْر قنوات التفاعل بينه وبين القصيدة الحديثة ، الى درجةٍ ظُنَّ معها أن الاسطورة هي السبب في ذلك التعقيد والإغراب ، بحيث يمكن الإعتراف بأنَّ أمثال هؤلاء الشعراء - وتوظيفاً لأسطورة العازف على الناي في « هاملن » الألمانية - هم الذين عزفوا على الناي من أجل أن يتبعهم القراء جهة الجبل الذي ينفرون فيه من الأسطورة وما جاورها . ويظل القارىء معذوراً في هذا الأنطباع ، لأنه يفقده المشاركة الوجدانية التي سَطَّرها الأولون في حكمةٍ تقول : « أشْعَرُ الناس مَنْ أنتَ في شعره حتى تفرغ منه »(١٨) ، خاصة إذا إتخذ عذره طابعاً منهجياً مُصاغاً على الشكل التالي :

- هل يحتاج القارىء الى فهم القصيدة لكي يفهم الرمز الأسطوري ؟ . . أم لا بُدّ من فهم الأسطورة ، أولاً ، للتجاوب مع القصيدة ، ثانياً ؟ ؟ . .

لن نتوقف ، هذه المرة ، عند حدود طرح السؤال فقط ، بل لا بدّ من الإدلاء بما من شأنه أن يساهم في الكشف عن المفارقة العميقة بين دلالة التجديد الزائفة والدلالة الواعية . . .

إن المتصفح لبعض القصائد التي تمت الاشارة فيها إلى بعض الرموز الأسطورية ، يلاحظ بأن الشاعر يضطر إلى وضع الهوامش الشارحة لطبيعة تلك الرموز وتواجدها في لاوعي الفكر الانساني ، وهذا العمل يميل - بصورة واضحة - نحو الشطر الثاني من السؤال ، أي أنه يعتبر فهم الرمز الأسطوري شرطاً لفهم القصيدة ، وبذلك يقيم الشاعر والناقد بعده ، فصلا بين الأسطورة

(١٧) عز الدين اسماعيل ، « الشعر العربي المعاصر » ، دار العودة - بيروت ، طبعة ثانية ، ١٩٧٢ ص : (٢٠٠) .

(١٨) « الشعر والشعراء » ، نفس المعطيات ، صفحة : ٢٦ .

والقصيدة ومسافة فكرية ووجدانية بينهما . وهذه علامة على أزمة التعامل مع الأسطورة التي هيمنت في العصر الحديث ، ودليل على ما سنذهب إليه بعد قليل حول علاقة الأسطورة بالرمز من خلال الطرح الذي نسعى إلى ممارسته في هذه الدراسة .

إن الحرص على فهم الأسطورة قبل فهم القصيدة ، يوقع الشاعر في أزمة تواصلية مع المتلقي ، إذ يجعل من القصيدة عالماً « ثقافويا » لايطرقه إلا ذوو الاختصاص والمعرفة العميقة . . . ولقد أصبحت هذه النزعة مرفوضة ومتجاوزة في منظور النقد الأدبي ، الذي يبحث عن التواصل ومد الجسور بين الشاعر والمتلقي . . وإني أضطر ، بالمناسبة ، إلى الاستدلال برأي للشاعر الفرنسي (الروسي الأصل) : « هنري ميشونيك » ، رغم الاختلاف الذي قد نبديه تجاهه ، خاصة اذا نظرنا اليه في صورته المطلقة ، يقول فيه :

« أحس بأن علي أن اكتب بهذه الصيغة الشفوية ، أي أن يكون لشعري اللغة الأكثر بساطة واعتيادية ، على عكس التقليد الشعري الفرنسي الذي يضع اللغة الشعرية بشكل متضاد مع اللغة الاعتيادية . الشعر بالنسبة إليّ هو داخل اللغة الاعتيادية ، أو هو اللغة الاعتيادية نفسها محملة بكل المعطاءات الشعرية داخل اليومي والتلقائي . لقد قال بودلير : « العبقرية هي أن تخلق من يتأمل » إنني قريب من بودلير ضد تقليد مالارمي »[19] .

ولعل حشر الأساطير بصورة مفتعلة في السياق الشعري يعد ، من خلال هذا المنظور ، عاملا مساعداً على تكريس تقليد « مالارمي » وبالتالي فقد أخطأ الشعراء طريق العبقرية إذلم يخلقوا من يتأمل ، وفي هذا دليل على أنهم يتحملون قسطا من المسؤولية في نفور قطاع كبير من المجتمع العربي من الشعر . . .

هل يعود السبب المباشر في ذلك الى توظيف الأساطير ؟؟

إننا نميل الى هذا التعليل دون أن ننسى العوامل المباشرة الأخرى ، كالتخلف والأمية والتدجين . . . خاصة وأن هناك جانبا له علاقة حميمة بالبدايات الأولى للتعامل مع الأسطورة يتعلق بالسياسة . فمن المعلوم بالضرورة أن اللجوء الى توظيف الأساطير لم يتم لاعتبارات فنية محضة ، بل لقد ساهمت في ذلك بعض العوامل السياسية المتمثلة في الاضطهاد والقهر والتشريد الذي مارسته بعض القيادات في حق المواطنين . وحتى لايجعل الشاعر نفسه عرضة لأزمات القهر والحرمان ، فإنه اضطر الى الاستنجاد بالأساطير التي أتاحت له إمكانيات ثرة ، وأمدته برموز ساعدته على التلميح بدل التصريح ، والاستعارة بدل الاشارة .

وعندما نطرح السؤال التالي : متى تم ذلك ؟؟ ـ يكون الجواب مرتبطا بالتاريخ . ولأجل ذلك ، فقد ذهبنا ـ منذ لحظات ـ إلى اعتبار الأسطورة ملمحا « حقبويا » إستطاع أن يقفز إلى فضاء القصيدة ، لاعتبارات سياسية وفنية وتقليدية . وكمارفض الشعراء يكون تابعاً للزماني بالنسبة للملامح السابقة ، فإنه يرفض ـ هنا ـ ان يكون تابعا للسياسي . . .

إذن ، وبعد كل هذا ، أين سنموضع الأسطورة ؟؟

لقد اخترنا إدراجها داخل دائرة الرمز الذي قد يكون أسطوريا وقد يكون غيره ، رغم وعينا التام بأن

(١٩) من حوار اجراه معه شوقي عبد الأمير ، مجلة « مواقف » ، عدد : ٤٩ ، شتاء ١٩٨٤ ، صفحة : ٢١ .

الأسطورة تشكل أعلى القيم في الشعر ، وتحتل المرتبة الأسمى في تنوير فضاء القصيدة وشحنها بحمولات متباينة ومكثفة ، قلما نعثر على مثيل لها في بقية الرموز غير الأسطورية .. لأننا لا ننطلق في بحثنا هذا من منطلق المفاضلة بين خاصية وأخرى ، وإنما نسعى إلى التوصل ، عبر أركيولوجيا نقدية ، إلى الامساك بالخصائص البنيوية التي تشكل الشفرة المتحكمة في إنتاج الخطاب الشعري . وبذلك فإننا لانرى أدنى قيمة في تفضيل هذه الخاصية عن تلك ، إلا اذا كان الأمر يتعلق بالعام والخاص أو الكلي والجزئي . ودون أن نعلن سرا ، فإننا نصدر في هذا التفسير عن مفهوم بنيوي بالدرجة الأولى ، يهتم بالاستراتيجية لابالموقع ، بالعلاقة لابالعنصر بماهو مستقل بذاته .

إن الرمز يتجاوز حدود الأسطورة ليشكل اللغة نفسها ، ولعل إعتراضا يقوم ـ هنا ـ ليؤكد ضرورة إدراج الرمز بدوره ضمن اللغة . وهذا التأكيد صحيح ، كان بود هذه الدراسة أن تشير إليه ، لولا أن رموزا كثيرة ليست لغوية ، وإنما ترتدي اللغة مادامت قدر الخطاب الشعري وكونه الأبدي . . . .

فالرموز ، منها ما هو لغوي ـ لأن اللغة ، في جميع المدارس الألسنية المختلفة ، دال تشير ، أي نرمزبه الى مدلول خارجها ـ ومنها ماهو غير لغوي ينتمي إلى الثقافة والتاريخ والمجتمع . . .

لأجل ذلك ، لاتدرج الرمز ضمن اللغة ، وندخل الأسطورة في خاصية الرمز التي اعتبرناها بنيوية في الابداع الشعري .

اما بالنسبة للصورة ، الخاصية الثالثة في العملية الشعرية ، فان الحديث عنها يحتاج الى جرد شامل للتطور البلاغي عند العرب ، ومحاولة تفكيك الثالوث المهيمن داخلها (علم البيان ، علم المعاني ، وعلم البديع) ، كما يحتاج الى مقارنة تلك الدراسات البلاغية بالجهود المبذولة من قبل النقاد الغربيين في مجالي البلاغة الحديثة والأسلوبية ، كما يضطرنا إلى معالجة الأراء التي نادت بتغيير البلاغة أو إصلاحها أو إستبدالها بمفاهيم جديدة . .

ومادام الأمر متعذرا بهذه الصورة الواسعة لأسباب تفرضها طبيعة البحث أولا ، ولأن مثل ذلك العمل يحتاج ، ثانيا ، الى تضافر الدراسات النفسية والأنتروبولوجية والمنطقية ، بالأضافة إلى المجالات القريبة كالبلاغة والأسلوبية و « علم الشعر » . . . ولكن « ما لايدرك كله ، لايترك جله » كما قال الأولون . ومن ثم ، سنختزل الكلام حول مانراه متعلقا بوضع الصورة في الدائرة البلاغية ، وما آلت إليه في العصر الحديث تعلق الحمل بأمه الحنون .

يلاحظ الدارس للبلاغة العربية أنها انقسمت ، عبر تاريخها الطويل ، إلى قسمين أساسيين : بلاغة قانونية ، وبلاغة نصية .

أولا نقصد بـ « البلاغة القانونية » تلك التي تعاملت مع مكونات الصورة وعناصرها التي ترتبط بالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية ، باعتبارها وصايا وقواعد تجب مراعاتها ، وينبغي الالتزام بها كي ينفق الشعر في الأسواق وتطبق شهرته الأفاق . ومع هذا النوع من الدراسات البلاغية ، تهيمن فكرة الأصل والقياس هيمنة خطيرة ، حيث تتحول تلك الوصايا والقواعد الى أصول ينبغي للشاعر أن يقيس « صناعته » عليها ، وهنا يكون المجال واسعا لعمل الطاقة العقلية والمنطقية عند الشاعر ، وتتخلف بذلك الطاقة التخيلية التي ينبغي

« أن تكون هي العمدة .. كما يقرر أبو حازم القرطاجني »[٢٠] .

إن التصور الذي أفرزته هذه النظرة لدى الشعراء ، ساعد على تيسير العملية الابداعية مادام الامر لايتطلب أكثر من مقارنة الفرع بالأصل ، واختبار الصورة اللاحقة بالقواعد المسطرة لدي البلاغيين . وبذلك تكون البلاغة قد رسخت أوتاد النظرة التي ترى الفضل والسبق للأقدمين . وهذا ما يقدم الدليل العملي على وقوعها فريسة للمفاهيم التي طغت في مجال النقد الأدبي القديم .

إن الرفع من شأن الأصول والقواعد كان على حساب التخييل ، ومن ثم يمكن إيجاد التفسير الموضوعي للنظرة الدونية التي ابتلي بها التخييل في حقل هذه البلاغة القانونية ، إلى درجة أصبح معها مرادفا للكذب ، أو هو الكذب نفسه ، ولم يكن بامكان تقدم الزمن أن يعدل من هذه النظرة أو يلغيها من ساحة النقاد والبلاغيين بصفة شمولية ، ويكفي أن نتوقف عند القرن السابع الهجري ـ مثلا ـ لندرك هذه الوضعية .

ففي الوقت الذي كان أبو حازم القرطاجني (٦٠٨ ـ ٦٨٤ هـ) يسعى الى إعادة الدور الفعال للخيال ، وايلائه قيمة « العمدة » في العملية الشعْرية ، نجد إبن البناء المراكشي (٦٥٤ ـ ٧٢١هـ) على العكس من ذلك ، يحتقر التخييل ، ويلحقه بالكذب ، الأمر الذي أدى به إلى إحتقار الشعر نفسه .

لقد حاول إبن البناء تقسيم القول في المخاطبات ، فأورد لذلك خمسة أنحاء هي :

البرهان ـ الجدل ـ الخطابة ـ الشعر ـ والمغالطة . وقال عن الأنحاء الثلاثة الأولى « بأنها التي تستعمل في طريق الحق » . أما بالنسبة للشعر ، فإنه يقول : « وهو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة ، يحصل عنها إستفزاز بالتوهمات »[٢١] .

ويختم حديثه عن تلك الأنحاء بقوله عن الشعر والمغالطة : « وهذان القسمان خارجان عن باب العلم ، داخلان في باب الجهل »[٢٢] .

وقبله بقرون ، عمل « إبن بسام » (توفي سنة ٥٤٢هـ) على تكريس نفس النظرة ، وذلك في قوله عن الشعر :

« . . . ومالي وله ، وإنما أكثر خدعة محتال وخلعة مختال ، جده تمويه وتخييل ، وهزله تدليه وتضليل . . وحقائق العلوم أولى بنا من أباطيل المنثور والمنظوم . . »[٢٣] .

وما من شك في أن مرد ذلك يعود الى نظرتهم الدونية للخيال . مما دفعهم إلى التسابق نحو وضع القواعد والوصايا البلاغية أو « النعوت » حسب تعبير قدامة بن جعفر (٢٤) ـ التي تفرض على الشاعر أنواعا من القيود وتحد ، بالتالي ، من حريته التي تدلف به إلى عالم التخييل ، بل يمكن القول بأن هذه النظرة لاتزال قابعة في الشعور الباطني للانسان العربي ، الذي لايتفاعل مع الشعر ولايبدي نحوه الاهتمام اللائق به (٢٥) ، وعذره

(٢٠) « منهاج البلغاء » ، نفس المعطيات السابقة ، صفحة : ٣٦٢ .

(٢١) ابن البناء المراكشي ، « الروض المريع في صناعة البديع » ، تحقيق الأستاذ رضوان بنشقرون ، طبعة اولى ، ١٩٨٥ ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، صفحة : ٨١ .

(٢٢) المرجع السابق ، صفحة : ٨٢ .

(٢٣) « الذخيرة » ، نفس المعطيات السابقة ، صفحة : ١٨ . والتدليه : هو الحيرة والدهشة وذهاب العقل من عشق ونحوه .

(٢٤) قدامة بن جعفر : « نقد الشعر » ، تحقيق : د . محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ـ بيروت .

(٢٥) حقيقة ، هنا ، من باب اطلاق الكل وارادة الجزء ، اذ لا يمكن ان ننفي تفاعل الانسان العربي مع الشعر النفاذ مطلقا ، لأن الوقائع تكذبنا في هذا المجال .

في ذلك أن الشعر مجرد خيال وتخييل ، دون أن يدرك بأن فهمه للشعر والتخييل فهم مغلوط ، وأن العيب لايوجد فيهما ، وإنمايكمن في فهمه لهما .

هذا الفهم البلاغي كان قد حقق نهايته الفعلية مع القزويني ، وتحول ، بعده ، الى إجترار وشرح للشرح ، وتلخيص دون أن يشهد أي بعث مهما كانت ضآلته ، خاصة عندما « استقلت مباحثها عن الأدب » (٢٦) .

ـ ثانيا) أما بالنسبة للبلاغة النصية ، فهي التي كانت تنطلق من النص الشعري ، وتستخرج ما يتضمنه من صور شعرية وأساليب بلاغية تعود الى مقدرة الشاعر وقوته التخييلية . ومع هذا النوع من الممارسة البلاغية كان التخييل يؤدي دوره الفعال ، الأمر الذي أدى به إلى أن يحتل مكانة مشرفة في الدراسات التي قام بها الامام عبد القاهر الجرجاني (توفي سنة ٤٧١ هـ) في القرن الخامس الهجري ، والتي توجت بالممارسة المنهجية عند أبي حازم القرطاجني ، في القرن السابع . وقد يظن البعض أن أباحازم لم يتطلص من النصوص والقصائد ، والدليل على ذلك ندرة الأشعار التي إستدل بها في منهاجه . والواقع أن هذا الدليل لا يقوم ضدا على ماذ هبنا اليه ، بل قد يكون معضداً له . . إذ لاعلاقة بين كمية الاشعار والأحكام التي توصل إليها الناقد البلاغي ، وإلا فإن القصائد تترى في كتابات البلاغيين « القانونيين » منذ السكاكي والقزويني إلى آخر كتاب يقرر في الثانويات والمعاهد الحديثة . . .

لقد إرتبط أبوحازم بالشعر عبر مستويين إثنين : مستوى الابداع ، ومستوى النقد .

ومن ثم ، فقد كانت أحكامه تصدر عن طبع راض قول الشعر ومارسه ، ولم يكتف بعلومه المختلفة ، لأن « النقد والعيار غامضان وهما صناعة برأسها . وهما غير العلم بغريب الشعر ولغاته ، ومعانيه وإعرابه وقوافيه وأوزانه ، وهي ممتنعة إلا على أهلها الذين صحت طباعهم وصفت قرائحهم ، واتقدت أذهانهم وأفنوا أعمارهم في خدمتها ، وفرغوا أنفسهم لتحصيلها ، وراضوا الكلام ومارسوا قول الشعر وخدموا عمله ولزموا أهله » (٢٧) .

ولقد كان أبوحازم من هذا النوع المتعاطي للشعر إبداعا ونقدا ، ولذلك حكمنا بأنه كان ينشغل بـ « البلاغة النصية » التي تنطلق من الحالة لامن القاعدة ، ومن الباعث لامن القانون ، رغم قلة الابيات التي يقاربها من حين لآخر .

إن الجهود التي بذلها أبو حازم أوصلته إلى إدراك عميق لماهية الشعرومكوناته البلاغية وجعلته يركز ـ اثناء ذلك ـ على ثالوث أساسي وهو : النظم ، الأسلوب ، والمنزع . ولئن كان مفهوم النظم قد إستقر مع الجرجاني ، فإن أباحازم أضاف إليه المعادلة التالية :

النظم + الأسلوب = المنزع .

إن ماكان يعنى به القرطاجني هو إبراز طبيعة المنازع واختلافها من شاعر لآخر ، بمعنى أنه لم يكن ينظر الى العملية الابداعية من خلال الأتصال بالقديم والأصل والقاعدة ، أي من خلال التشابه ، بل كان ينظر اليها من خلال الاختلاف والتفرد والمنزع . . وقد أوصله ذلك إلى معالجة النظم والأسلوب معالجة مزد وجة ،

(٢٦) شوقي ضيف ، « البلاغة تطور وتاريخ » ، دار المعارف ، مصر ، صفحة : ٢٧٢ .

(٢٧) أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي ، « قانون البلاغة » ، تحقيق : محسن فياض عجيل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، طبعة اولى ، ١٩٨١ ، صفحة : ١٥٤ .

فجعل النظم يختص باللفظ ، في حين نظر الى الأسلوب من خلال علاقته بالمعاني .

يقول أبوحازم : « لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد ، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تتقى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وصف الطلول ، وجهة وصف يوم النوى ، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الأطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة ، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ . . فالأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية » (٢٨) . وهذان التأليفان يكونان مايسميه ناقدنا بـ « المنزع » : « إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم وأنحاء اعتماداتهم فيها ، ومايميلون بالكلام نحوه أبدا . . والناس يختلفون في هذا ، فيستحسن بعضهم من المنازع ما لا يستحسنه آخر ، وكل منهم يميل الى ما وافق هواه » (٢٩) .

ثم يشرع في شرح الأختلاف ، فيذكر نوعين أساسيين :

- نوع يميل الى جهة لم يؤثر الناس الميل اليها .

- ونوع يقتفى أثر شاعر في غرض أول ويتبع آخر في غرض ثان ، فتكون طريقته مركبة .

إن البيان الذي قدمه أبوحازم في هذا التحليل يشجع على القول بأنه كان منهمكا في إكتناه الخصائص التي تميز هذا الشاعر عن ذاك ، وبالتالي فإنه لم يضع مقاييس جاهزة ، وإن إتخذ كلامه طابع المقاييس كما يتجلى من خلال عنوان مؤلفه : « منهاج البلغاء » ، وانما كان ينطلق في أحكامه من داخل الثالوث الذي يشتمل على النظم والأسلوب والمنزع . ولعل تعبيره « كل منهم يميل إلى ماوافق هواه » واضح الدلالة ، ولا ينبغي أن نحيل « الهوى » هنا الى الطاقة الشريرة غير المنضبطة كما نجد في التفسير الاسلامي لحالة من حالات النفس الانسانية ، وانما نجد إحالته المرجعية في معنى الرغبة والذوق والرؤ ية والحالة النفسية . . .

وبهذا يكون أبوحازم حاضرا في الدراسات الأسلوبية الحديثة أكثر مما نتصور ، إذ مالفارق بين مباحثه وبين مايذهب اليه « مارسيل بروست » من أن « الأسلوبية بالنسبة للأديب كما الألوان بالنسبة للرسام ، ليست مسألة تقنية بل رؤ يا »(٣٠) . بل يمكن الاعتراف بأن ملاحظات القرطاجني تتناص مع الأسلوبية الفردية التي تطورت على يد « ليوسبيتزر » سيما في مفهومي « الاصل الروحي » و « القاسم المشترك » . (٣١) إننا مع تجربة القرطاجني نجد المنزع الذي يضم النظم والاسلوب ، والذي يؤ ول الى ما اسماه بـ « الهوى » . (٣٢)

---

(٢٨) « منهاج البلغاء » نفس المعطيات السابقة ، صفحة : ٣٦٣ - ٣٦٤ .

(٢٩) المرجع السابق ، صفحة : ٣٦٥ - ٣٦٦ .

(٣٠) نقلا عن « عزة آغا ملك » ، الأسلوبية من خلال اللسانية » عن « الفكر العربي المعاصر » عدد : ٣٨ ، آذار ١٩٨٦ ، صفحة : ٨٧ .

(٣١) Pierre GUIRAUD: La Stylistique 9e edition: QUE SAIS-JE 646/p.67.

(٣٢) لا يعني ذلك ان نحمل القرطاجني ما لاطاقة له به ، كما لا يجوز ان نقوله مالم يفكر في قوله ، فنقع في شرك القراءات الاسقاطية والتأويلية التي يشكو منها النقد الأدبي الحديث ، وانما نشير ، فقط الى النواحي التجديدية واللمحات الايجابية في نقده ، والا فان كثيرا من آرائه لا تخرج عن اطار ما تعارف عليه النقاد السابقون له . . وما أحوجنا الى ان ننظر الى النقد الأدبي والبلاغي القديم نظرة تاريخية ، كي لا نقع في اخطاء التبرير او الاستلاب .

والنتيجة التي نود أن نخلص بها من وراء هذه الوقفة مع البلاغة العربية ، أن الصورة الشعرية باعتبارها « المبتدأ والخبر » في الدراسات البلاغية قد انعكست عليها هذه الوضعية المزدوجة ، فخضعت - هي الأخرى - لمقولة « الأصول والوصايا » مما جعلها لا تحظى بمعاشرة الخيال معاشرة طويلة ، وهذا ما يفسر إفتتان قطاع كبير من أهل البلاغة بالتشبيه وتحفظهم من الاستعارة ، لأن الأول يبقي على الحدود المنطقية بين أشياء العالم ، بخلاف الثانية التي تتعدى تلك الحدود بفعل الطاقة التخييلية لدى الشعراء . (٣٣) .

لم يكن الشاعر ، في ظل هذا المفهوم ، يشكل الصورة وفق « مايوافق هواه » لأن ذلك يحتاج الى رؤية مغايرة ، وانما كان ينقل عناصرها ويقيسها على الصور السابقة ، ويقاربها بها . . . فليس للشاعر - بعد ذلك - فضل السبق والابتكار ، وانما له فضل التحوير والاضافة . . .

وعلى النقيض من ذلك ، حاولت البلاغة النصية ، أو « البلاغة الأسلوبية » ، تعديل النظرة الى الصورة الشعرية ، بالرفع من شأن التخييل و « الهوى » . والسؤال الذي نطرحه هنا من أجل العودة إلى ماكنا بصدده حول الخصائص البنيوية للشعر : أي نوع من الصورة نعتبره خاصية أساسية في اللغة الشعرية : النوع الأول الذي يعود الى البلاغة القانونية . . أم النوع الثاني الذي يقوم على الثالوث الذي تحدث عنه القرطاجني ؟؟

بالنسبة الينا ، لم يكن بودنا الركون إلى النوع الأول ، لأنه يعطل مشاريع التخييل ويسطح العملية الأبداعية ، ولأنه يلتصق - بالمفاهيم القديمة التي لن تكون سوى قوانين استطاعت أن تستولي على ناصية المسيرة البلاغية والنقدية ، أي لن تكون الامظهرا من مظاهر الحقبوية ، شأنها شأن الأسطورة بالنسبة للقصيدة الحديثة . .

وهنا قد يتساءل البعض عن مصير التشبيه والاستعارة والكناية . . .

وللأجابة عن ذلك ، نستحضر ماذهبنا اليه سابقا ، من أن اللغة التي إعتبرناها خاصية بنيوية في الشعر ، تشتمل ، كذلك ، على التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية . وقد يبدو هذا التحليل غريبا ، إذ ما العلاقة بين اللغة كألفاظ ، وبين تلك الأساليب كتركيب وتشكيل بلاغي ؟؟ وينبغي أن يلاحظ ، هنا ، أن فهمنا للغة لم يكن مرتبطا بالألفاظ نهائيا ، والاأصبح الشعر هواء يتنفسه الناس أجمعون ، وإنما كان يضع في حسبانه اللغة في مستواها الصوتي والتركيبي والدلالي . . .

ثم إننا نتبنى - هنا - نظرة الامام العلوي اليمني إلى تلك الأوجه البلاغية . لقد أرجع « اليمني » كلا من التشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل الى محور المجاز ، يقول : (. . . وهكذا إسم المجاز ، فانه شامل لأنواعه من الاستعارة والكناية والتمثيل . .) [٣٤] .

واذا أضفنا إلى نظرته ماذهب إليه ابن جني وغيره من علماء اللغة من أن اللغة العربية ترتكز ، في معظمها ، على المجاز ، أمكن إدراج الأوجه البلاغية المختلفة ضمن المجاز الذي تدخله ضمن دائرة اللغة العربية .

(٣٣) بالنسبة لهذه الظاهرة ، يراجع كتاب « الصورة الفنية . . . » للدكتور جابر عصفور ، دار التنوير ، بيروت ، طبعة : ١٩٨٣ .

(٣٤) الامام العلوي اليمني « الطراز . . . » ، دار الكتب العلمية ، المجلد الأول ، طبعة : ١٩٨٠ ، ص : ١٩٧ .

والرسم التالي يوضح ذلك :



ويبقى السؤال مبسوطا حول المكان الذي تدرج فيه ثالوث القرطاجني ، اين ندخل كلا من النظم والاسلوب والمنزع ؟؟ إن أي ملاحظة ، مهما كانت بسيطة ، تقنعنا بأن تلك العناصر الثلاثة لاتنتمي الى اللغة وانما تنتمي إلى قدرة الشاعر وذوقه أثناء التعامل مع التأليفات اللفظية والمعنوية ، كما تعود الى رؤيته « هواه » وبواعث نفسيته المختلفة . . إذن ، فمن المشروع أن نضع ثالوثه بجانب الرسم السابق لنبحث ، بعد ذلك ، عن العلاقات التي تنظمها . ولكن ماهي طبيعة تلك العلاقات ؟؟ وكيف تتحدد مكوناتها ؟؟

إن الشاعر الذي يحاول نظم اللغة وأسلبة (نسبة إلى الأسلوب) التأليفات المعنوية وفق منزعه في الشعر ، إنما يتجه صوب اللغة بما فيها من مجاز وأوجه بلاغية أخرى ليشكل عالمه . . . وهذه العملية التي يقوم بها لها علاقة حميمة بالصورة : إنه يختار الألوان و« الرتوش » والظلال ليعكس الكون الذي يحياه أو يستشرفه . إن هذه الصورة تمارس ، هنا ، بوصفها إستحضارا للرسم الأول (الذي يضم اللغة والمجاز) جهة الرسم الثاني ، فالشاعر لايسير جهتها ، وانما يقتني منها ما يساعده على تشكيل صوره ، فتصبح بالتالي بعيدة عن أن تكون أساس التصوير الفني ، قريبة من مفهوم الأدوات المساعدة ليس إلا . . .

وليس هذا تحقيرا لشأن الأوجه البلاغية ، أو تغييباً لدورها ، وإنما تأطيرا لها ضمن الحدود التي تحركت داخلها إبان النقد القديم . ويسد لنا هذا على أن ماكان يعتقد من صميم الصورة ، كالأستعارة والتشبيه والتمثيل . . إنما هو « خاصية غالبة » في تلك الفترة فقط ، ولا يمكن سحبها على الفترات اللاحقة ، أو المستقبلية . وهذا مانعتبره تطبيقا عمليا لما ذهب اليه « ياكبسون » حين قال : « يمكن البحث عن خاصة غالبة ليس فقط في النتاج الشعري لأديب معين ، وليس فقط في القانون الشعري ومجموع القواعد التي تسيطر على مدرسة شعرية معينة ، لكن أيضا في فن فترة زمنية معينة بأكمله ، إذا اعتبرنا هذه الفترة ككل »(٣٥) .

وحين نتعامل مع الشعر العربي باعتباره فترة زمنية ، نلاحظ فيه هيمنة الصورة بالشكل الذي أشرنا اليه سالفا ، وهذا يوصلنا الى التعامل مع الأوجه البلاغية تعاملا « حقبويا » . وبعبارة وجيزة ، مادمنا نعتبر مظاهر التجديد في القصيدة المعاصرة حقبوية ، فكذلك الأمر بالنسبة لجميع أشكال الصورة الشعرية التراثية ، فانها لن تخرج عن إطارها التاريخي . غير أن التحليل البنيوي لاينظر الى العنصر البلاغي في تاريخيته أو في مفرده بل فيما يحققه داخل العلاقة المتشابكة التي تكون نسيج الصورة . ومن ثم فقد يصبح التشبيه - الذي هو أبسط وجه بلاغي - ذاشان عظيم في تشكيل الصورة كما سترى في القصيدة المقاربة ، كما قد يصير السرد المباشر المعتمد على زمن واحد أكثر فعالية من السرد الشاعري ذي الأزمنة المتعددة .

والى هذه الحدود ، قديرى البعض أننا لم نتكلم عن طبيعة الصورة ومكوناتها . . .

(٣٥) Huit Questions de poetique - p. 79.

وأخشى ان نظل أسرى النظرة التقليدية لمفهوم الصورة وأدواتها .. فنحن حين رفضنا الأصول والوصايا والقواعد لم يكن هدفنا الأبستيمي والايديولوجي قصر ذلك على القواعد القديمة ، وإنما كنا في قمة حرصنا على التشكيك في كل محاولة تسعى إلى استبدال القوانين السابقة بأخرى جديدة ، وقتل الوصايا السابقة بغية الرفع من شأن وصايا مغايرة . ثم إننا لم نحارب الأوجه البلاغية في ذاتها ، وإنما استصغرنا التقنيات البلاغية لتلك الأوجه ، وخاصة حين تقنن وتقعد .. ثم إن قضية موت البلاغة القديمة أو إحيائها تقع خارج طبيعة عملنا ، ولا اظن أن الكلام المستعجل قادر على البت في هذا الشأن ، وفي رأيي ، أن هذا العمل رهين بعلم لابد أن تقام أسسه منذ الآن من أجل البحث عن العلاقة بين البلاغة القانونية والبلاغة النصية ، من جهة ، وبينها وبين الأسلوبية الحديثة ، من جهة ثانية ، وبين ذلك كله وبين علم الشعر من جهة ثالثة .. ودون أن نبحث له عن اسم ، لابد أن يكون موضوعه شاملا لكل تلك العلوم السابقة ، وآنذاك يمكن الوصول الى بعض الحقائق الموضوعية في هذا المجال .

●●●●

اما الآن ، فلنحاول أن نجمل القضايا المثارة في ثنايا هذه الدراسة :

١ ـ إن الثالوث الذي فرضه النقاد على الشعر العربي جاء وليد النظرة الأيديولوجية التي تعاملت مع التجديد من خلال تعصبها للقصيدة الحديثة .

٢ ـ إن معظم ماكان يظن خصائص تجديدية في الشعر العربي ، ما هو الامظاهر إستطاعت أن تهيمن على تضاريس القصيدة الحديثة .

٣ ـ ومن أجل أن يكون السؤال إستيميا فقد ساقنا البحث إلى أن الخصائص البنيوية في الشعر تتحدد في اللغة وا لرمز والصورة .

٤ ـ قد يطرأ على هذه الخصائص نوع من التحوير والتعديل ، أو التغيير والتبديل ، وقد تتراجع بعض سماتها لتفسح المجال لملامح جديدة ، وهذا ماتسميه بالمظاهر الحقبوية أو « الخاصية الغالبة » في الشعر العربي ، لكن الخصائص تظل ماثلة في البناء الشعري .

٥ ـ لقد أكد ابن قتيبة أن الله لم يقصر الشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، واذا كان الأمر كذلك ، فإن لنا أن نتساءل ـ هنا ـ سؤالا محرجا : ماهي بلاغة الشعر الحديث (خاصة إذا اعتبرنا البلاغة دورانا حول الصورة = المركز) ؟؟ وبالأخص حين نتعامل مع القوانين البلاغية التراثية تعاملا تاريخيا ؟؟ ما هو العلم الذي ينهض بها ؟؟ وما هي علاقاته بالعلوم الأخرى ؟؟

●●●●

وسنعمل على بلورة هذه المفاهيم واختبارها من خلال المقاربة النقدية لقصيدة : « ليلتان من ليالي السندباد »[٣٦] للشاعر « محمد علي الرباوي »[٣٧] .

تتراحم داخل هذه القصيدة رموز كثيرة ، الأمر الذي يجعلنا نميل إلى ولوج بنية النص من خلال تلك الرموز ، ــ

(٣٦) ديوان « الأعشاب البرية » ، المطبعة المركزية ، وجدة (المغرب) ، طبعة اولى ، ١٩٨٥ ، ص : ٢٥ .

(٣٧) شاعر مغربي ، من مواليد ١٩٤٩ ، استاذ بكلية الآداب ، بوجدة (المغرب) ، له دواوين شعرية منها : « الطائران والحلم الأبيض » ، « البريد يصل غدا » ، « الكهف والظل » .

دون أن تفوتنا الاشارة الى الخاصيتين الأخريين . ولقد تحددت تلك الرموز ، عبر نظم الشاعر وأسلوبه ومنزعه ، في الشخصيات التالية : السندباد ، امرىء القيس ، ومحمد (عليه الصلاة والسلام) . غير أن الشاعر الرباوي يقيم أثناء تعامله مع هذه الرموز فصلاً صارخاً بين تجربته ، من جهة ، وبين التيار السائد في توظيف الأساطير والرموز ، من جهة ثانية . فهو لا يشير إليها ، ولا يوظفها في سياق النظم ، وإنما يبني القصيدة بأكملها بناء رمزياً ، بحيث لا نجد داخلها أدنى إشارة الى تلك الشخصيات ، ولا إلى أسمائهم ، وانما يجعل القصيدة بأكملها أسماء لهم وبناء للأحداث التي واجهتهم .

وتتضح هذه التجربة جلية حين نستحضر بعض التجارب الشعرية التي رامت توظيف بعض الرموز ، لنرى الى أي حد امكن للرباوي ان يرسم في حقل التوظيف خطه المطرز بخيط نظرته المغايرة . ونكتفي ، هنا ، برمزين إثنين : الأول في نهضة الشعر الحديث ، والثاني في تطوراته الأخيرة ، وهما السياب وأدونيس .[٣٨]

ففي قصيدته : « رحل النهار » ، يوظف السياب أسطورة السندباد ، لكننا حين نتأمل ذلك لا نرى رأي الدكتور عز الدين اسماعيل ، حين يقول : « وأدل ما يكون على نجاح الشاعر في استخدام هذا الرمز استخداماً شعريا ، أنه لم يتعامل معه من الخارج ، أي لم يُقحمه على السياق الشعري إقحاماً ، مكتفياً بأبعاده الذاتية »[٣٩] ، لأننا لا نلمس هذه الأمور ، بل نحس بدخول شخص السندباد منذ المقطع الأول :

« وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود . .
هُو لنْ يعود !
أو ما علمت بأنه أسرتْه آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار . . »[٤٠]

فالسندباد لا ينمو مع الأحداث الواردة في القصيدة والجو المهيمن عليها ، بل يشار اليه ويستحضر من الخارج ، ثم إن استحضاره لا يخرج ـ على عكس ما ذهب اليه عز الدين اسماعيل ـ عن اطار الذات الفردية التي هدّها المرض ويئست من العلاج .

وكذلك الأمر بالنسبة لأدونيس في قصيدته : « الى سيزيف » :

« أقسمت أن اكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصمّاء »[٤١] .

فأننا نلمس في كلامه إشارة واضحة الى اسطورة سيزيف ، ولكنها إشارة لم تبن من داخل القصيدة ، وانما اقحمت من خارجها ، وتزداد حدة ذلك حين يتباين ضمير « أنا » عن « هو » ، وحين نتوقف عند حرف الجر « مع » .

(٣٨) نحن نرصد ظاهرة ، ولا نقيم اي موازنة ، وإلا فان السياب قد حاول بناء القصيدة بناء رمزيا ، كما في : « أنشودة المطر » .
(٣٩) « الشعر العربي المعاصر » ، نفس المعطيات السابقة ، صفحة : ٢٠٨ .
(٤٠) ليليا الحاوي ، « بدر شاكر السياب » ، دار الكتاب اللبناني ، بدون طبعة ولا تاريخ ، الجزء الرابع ، صفحة : ١١٩ .
(٤١) أدونيس ، « أغاني مهيار الدمشقي » ، دار العودة ، صفحة : ١٢٧ .

اما في حالة الرباوي ، فإن السندباد وامرأ القيس ومحمد النبي (ﷺ) لم يستحضروا من خارج النص ، ولم تتم الاشارة إليهم ، بل لم تذكر أسماؤهم في المتن الشعري ، وإنما نموا مع القصيدة نمواً بنائياً ، وامتزجت لحمتهم مع شرايين القصيدة الى درجة يستحيل معها الفصل بين أنسجتهم المختلفة .

وهذا النمو البنائي لا يوظف الرمز لخدمة القصيدة ، وإنما يوظف القصيدة لخدمة الرمز . فنحن ، مع حالة الرباوي ، لا نفهم الرموز من أجل فهم القصيدة ، كما هي الحال في جلّ القصائد المستحضرة للرموز والأساطير ، وكما في المقطع السابق من قصيدة أدونيس ، بل نكونها عبر القراءة ، أي أننا نصنعها خلقا من بعد خلق في رحم القصيدة وفضاءاتها المتعددة .

وتلحق بهذه الخصوصية ميزة أخرى توفرت في نص الرباوي . . فالملاحظ أنه ، أثناء ذلك البناء الرمزي ، يكشف عن العلاقات المتعددة والممكنة بينها ، عن القاسم الدلالي بينها ، والبعد النفسي الذي يوحدها ، ومن ثم لا تصبح مجرد حشد وافتتان بالرمز الأسطوري الذي استهوى مجموعة من الشعراء المحدثين فظنوا فيه مقياس الجودة والمفاضلة ، وفاتهم ان ذلك إنما يكون مرتبطاً بالمنزع الاختياري لدى الشاعر ، المنزع الذي يقوم ـ هنا ـ على الأسلوب ، أي على التأليف بين المعاني ، حسب تعبير القرطاجني . . مادام كل رمز يحمل في طبقاته معنى من المعاني ، ويحشد في أنسجته دلالة من الدلالات .

ولكن ما هي الدلالات التي تشترك فيها تلك الرموز النامية في تربة القصيدة ؟؟

للاجابة عن هذا السؤال ، يحسن بنا أن ننطلق مع القصيدة بشكل عمودي من الأعلى الى الأسفل ، وأول ما يواجهنا ، عند ذلك : الاهداء الذي يتموقع تحت العنوان مباشرة : « الى أبي في أرض الوطن » !! فالأب العائد من فرنسا الى وطنه الأصلي ، يشكل ، هنا ، مغناطيساً يجذب إليه دلالات الرموز السابقة ، فيعكس بذلك مستويات متعددة لا تؤول ـ بالضرورة ـ الى الأب في مستواه الفردي أو الأسري . . .

إن حالات الرحلة الى فرنسا من أجل البحث عن مصدر للرزق ، مع المحافظة على القيم التي تنتمي الى (الوطن = الأم) ، تتجمع كلها ، في وضعية الأب ، لتفرز هذا التماثل بينها وبين تلك الرموز . . فالسندباد ، كان يهدف من وراء رحلاته الى تحقيق غرضين : غرض مالي ، والآخر حكمي (نسبة الى الطوائف) . . ولقد اضطر المواطن الى ممارسة نفس الرحلة في غرضيها المزدوجين ، (فالمواطن = الطالب) يحدوه البحث عن (الحكمة = العلم) . . والمواطن العامل يتجاوز البحار بحثاً عن قوته . . . غير أن رحلتهما تصطدم بعواصف لا تبقي على أي شراع أو سفينة . . الا انها عواصف تعود في أصلها الى الوطن = الأم الذي لم يستفيدوا منه ، ولم يجازهما بما يناسب نجاحهما العلمي والمادي ، وعند العودة ، يدركان بأن (الوطن = الحلم) ما هو الا « وطن يزيفه السقوط في وحل الاقتصاد الحر ، ويغوص في مستنقعات الافلاس الحضاري الوافد مع الاتصال المنبهر بأوربة ، وتقديم إنسان الوطن قرباناً لهذا الزواج بفلسفة الغرب ، الزواج الذي يبدو كاثوليكياً »[٤٢] :

---

(٤٢) من مقال للاستاذ محمد بنعمارة ، « قراءة في المشروع الثاني من خلال ديوان : الأحلاف البرية » ، جريدة « العلم الثقافي » عدد : ٧٧٨ ، السبت ١٩ أبريل ١٩٨٦ ، صفحة : ٥ .

- « هذا الوطن الآن أمامك
للريح الجبارة بوابتُه مشرعة
تدخلها حاملة زوبعة الجن على كتفيها
أما أنت . . فهل كنت الريح ؟؟
وهل كنت الجن ؟؟ »(صفحة ٣٦) .

فتغوص الأسئلة خناجر في كيان (الأب = المواطن) . . ويحس بوخز الحقيقة المؤلمة ، فتذوب من ذاكرته الصورة المثالية التي كان ينسجها حوله بخيوط من الأوهام والأحلام :

- « حلو فم هذا المحبوب الساحر ،
خدُّاه كفلقة رمانة ،
عيناه خميلة طيب . .
تقطر شهداً شفتاه
وأطلسه ذهب إبريز
داخله عاج أبيض
غلف بالياقوت الأزرق . . »(صفحة ٣٥) .

وتزداد الحقيقة المؤلمة مرارة حين يستوقف الجمركي هيكله العظمي ويسأله :

- « ما اسمك ؟؟
من أيّ بلاد أنت ؟؟
توقظك الدهشة
تصحـو . .
فإذا الجمرك روم !
الشرطة في الشارع روم !
الشاشة في بيتك روم !
زوجك . . . ابناؤك روم !
روم !
روم !! »(صفحة ٣٦ - ٣٧) .

لقد تفسخ . ـذا الوطن حين اسلم مفاتيحه للأجنبي ، وجعل بوّابته مشرعة لريحه ، فيصبح الانتماء ظاهرياً فقط ، ويرتبط بالوثائق الادارية لا غير ، لكن الواقع يكذب ذلك الانتماء ، وهنا يستعير الشاعر من مخزونه التاريخي مملكة « كندة » التي ضاعت من يد امرىء القيس ، وحشد الأموال والقبائل من أجل استرجاعها دون أن يتم له ذلك . . إلا أن هذه الاستعارة تظل داخلية ، تنمو من ثنايا القصيدة ، ولا تتسرب من الخارج عبر الاشارة والتشبيه او التمثيل . ولقد ساعده في ذلك ضمير المخاطب الذي حافظ عليه منذ البداية ، ذلك الضمير الذي يعبر كلا من السندباد وامرىء القيس ومحمد الرسول ، والذي يحضر في كل مكان من الرحلة (مكان السندباد) وكندة (مملكة الشاعر الضليل) ويثرب (مهجر الرسول) :

- « كندة أطلال ،
بعر الآرام ، كحب الفلفل
في ساحتها الدكناء تبعثر . . .
أنى لك أن تجعلها مملكة
لا تغرب عنها الشمس
وأنت صغيراً ضيعت ،
كبيرا حملت دم الوطن المقهور . . »(صفحة ٣١) .

إن كندة ، هنا ، تنمو في الاتجاه الذي يجعلها رمزاً لوطن الانسان المهاجر الى أوربا ، الوطن الذي اعتبره مملكة يرفل في نعيمها مع ابنائه ، غير أن صخرة الواقع تفتت أحلامه ، وترمي به جهة الطرد المقنع ، مادام لم يجد فرص العمل مناسبة . إلا أن هذا الطرد يختلف ، هنا ، عما وقع لامرىء القيس ، فلقد طُرد هذا الأخير بسبب قصفه ولهوه ولا مبالاته ، أما (الأب = الطالب = المواطن) فقد طردته الحاجة الى ما يحقق به ضرورات الحياة ، ويرفع شأن البلاد . . . واذا كان امرؤ القيس قد استنجد اخيرا بقيصر الروم من اجل ان يساعده في استرجاع ملك أبيه ، وكان يود ملك الروم ان يحقق له

ذلك لولا تهديد البرابرة لمملكته « البيزنطية » ، فإن قيصر الروم الحديث ، الذي « يجلب » خيرات الوطن ، قد بتر كل قنوات المساعدة :

- « ليس لك اليوم سوى
أن ترسو في صدر حبيبك
أن تطلب منه الرحمة ،
قيصر لا تنثر عيناه الرحمة . . . » (صفحة ٣١) .

ويمكن قراءة الرمز الثاني (امرؤ القيس ⟷ قيصر) ، ليس فقط في مستواه المادي المرتبط بالمملكة في جانبها السياسي والعسكري ، بل في مستواه الحضاري . . فيصبح امرؤ القيس ، في هذه اللحظة ، حاملاً لدلالات الحلول التي ارتأت في اقتفاء طريق الغرب شرطاً للتقدم والاستمرارية ، غير ان تجربة المواطن الذي عاش في « مملكة قيصر » وأدرك زيف هذا الطرح ، وتأكد لديه بعد ليلته الأولى والطويلة هناك ، أن هذا « القيصر » يسعى الى استنزاف طاقة (المواطن = الانسان العربي) وقوته في خدمة مصالحه الذاتية ليتخلص منه ، في الوقت المناسب ، بطريقة « إرحل » ، أو بصيغ الاغتيال التي تأتي تتويجا لسياسته العنصرية :

- « كل صخور الروم ،
وكل بحار الروم ،
وكل بلاد الروم تقول لك : إرحل
ترحـــل ؟؟
كيـف ؟؟
وأنت شبابك مدفـون فيها . .
ونضارة وجهـك مودعـة
في أوجـه كل بنيها ،
ودماك تشد حجار مبانيها . . . » (صفحة ٣٢ - ٣٣) .

وعند مغادرة الأب للجو الكئيب الذي تخلقه الليلة الأولى ، ليلة الغربة والعنصرية ، يدخل الى (الوطن = الأم) ، لكنه يتدثر بأقصى درجات القتل ، وأعنف مراحل الاغتيال النفسي والاجتماعي ، فيتحول بذلك الى « ظبي » لا يحق له الجري في غاباته الممتدة في كل مكان ، وهنا تبتدىء الليلة الثانية من ليالي (المواطن = السندباد) التي تكون مسرحا لولادة الرمز الثالث : رمز محمد الرسول .

والملاحظ أن الشاعر يوظف اللغة وصيغها المختلفة لاظهار هول الليلة الثانية وخطرها الذي يفوق خطر الليلة الأولى ، فلم يستعمل فعل « ارحل » الذي ذكره في نهاية الليلة الأولى ، وإنما استحضر فعل « أهجر » ، والفرق كبير جدا بينهما ، اذ الفعل الأول مشتق من « الرحلة » . . . « إنطلاقا من رأي المدرسة البصرية التي تعتبر المصدر أصل المشتقات » ، في حين أن الفعل الثاني مشتق من « الهجرة » . . والفرق كبير بينهما ، فالرحلة فعل اختياري يرجع الى نوايا واستعدادات الشخص الراحل ، أما الهجرة فهي فعل اضطراري لا يملك معه الانسان إبداء الرأي والاعتراض ، وحين أسند الشاعر فعل « أهجر » الى الوطن المقهور ، لم يكن ذلك وليد الصدفة او نتيجة عفوية للنظم والأسلوب ، وانما كانت اشارة واعية قصد بها ادانة « الوطن » الذي يعيش ليلة أطول من ليلة الراحلين الى بلاد الروم ، وأدكن من سواد وضعيتهم هناك !!

وبالرغم من ان الهجرة مصدر لغوي ، فقد اكتسب احالته المرجعية في حدث الهجرة النبوية مباشرة ، وذلك لقوتها وتغييرها لمسار التاريخ العربي والانساني ، ومن ثم ، فقد تمت في آخر الليلة الثانية ، وتسللت من ثنايا الأسلوب تسلل خيوط الفجر من طبقات الظلام . .

إلا أن هذا الرمز لا ينبثق بمفرده ، بل يظهر محملاً بجميع دلالاته التاريخية والحضارية ، وبذلك ، فقد شطره الشاعر الى جانبين :

الجانب المتمثل في بديل الهجرة الجسدي أو المكاني للوطن الأم . . وهو : الحبشة ثم يثرب .

والجانب الثاني المرتبط ببديل الهجرة الاجتماعي والحضاري .

ولقد نمّا رمز الهجرة لينتقد علاقة الوطن بافراده ، ، غير أن الأب لا يستسلم لاي بديل مكاني ، فيُصِرُّ على الثبات في أرضه :

- « كالنخل الواقف في الصحراء
وكالملح السارح في البحر
وكالحب النابض في قلب المجنون » (صفحة ٤٠) .

إنه يحول علاقة الأب بالوطن الى قدر مكتوب لا يمكن رده ، فكما أنّ النخل إرتبط مع الصحراء بعلاقة طبيعية ووجودية ، وكما ان الملح تعلق بالبحر ، والحب تمكن من قلب الشاعر المجنون ، فكذلك الأمر بالنسبة للأب ، إنه نخل هذا الوطن وملحه ، فمن المستحيل أن يهجره أو يبغي عنه حولاً . . ثم انه يشكك في امكانية قبول الآخرين ، فيطرح أسئلة استنكارية يسكنها الاستهزاء والسخرية :

- « أيحب الأحباش اللحظة من هاجر كالغيم اليهم ؟؟
- اهجر !
هل تفتح يثرب أذرعها للغرباء ؟
- اهجر !
- لا !!
لا هجرة بعد الفتح الميمون » (صفحة : ٣٩ - ٤٠) .

إن الأب لا يغيب ، هنا ، في حلم روحي ، أو تخدير وجداني ، لأنه يعلم أن حالة وطنه تتكرر على طول الخريطة الممتدة من المحيط الى الخليج ، ومن ثم تفقد الأمكنة (الحبشة ، يثرب) كل وظيفة تعبيرية في حلكة الليلة الثانية ، فلا يهجر اليها ، بل يثبت على أرضه التي تحقق هويته الحضارية وخصائصه الروحية والاجتماعية ، ويزين بلاده من أجل استقبال الوافد الجديد ، لاستقبال الفجر الذي سيكون خاتمة لليلتين معا : ليلة (الأب = المواطن = السندباد) في الأزراس ، وليلته في « عيون الوطن المفقوءة » . . حسب تعبير بلعمارة :

- « عظيم أنت وأنت تعد
الزاد لغربتك الكبرى
هل بُشّرت بأن الفجر على الأبواب ؟؟ »
(صفحة : ٤٠) .

ويبقى السؤال مشروعا حول طبيعة الفجر الذي على الأبواب ، غير اننا نحذر من مثل هذه الأسئلة التي تحاول ان تختم بالشمع قناة الابداع الشعري لدى الشاعر ، وتؤطره تأطيرا نهائيا . . فالشاعر لا يزال في قمة عطائه ، ومن الواجب ان نستمع الى تجربته المستقبلية ، لنحس مكامن الاستقرار والتغيير داخل بنيته النظمية والأسلوبية ، مع رصد التلوينات الممكنة لمنزعه الشعري . . وآنذاك ، يمكن طرح مثل تلك الأسئلة . . ويمكن لمن تعجل الجواب ، أن يعود الى اللغة الموظفة في السياق الشعري ، فإن احصاءها والبحث عن حقولها الدلالية والنفسية يعدان رصداً أولياً لبديل الشاعر ولفجره المرتقب . . ويمكن للدراسة المتكئة على لغة الشاعر وصورها المختلفة أن تصب في هذه القناة ،

ونرجو ان تتاح لنا فرصة الكشف عن ذلك في مقبل الأيام .

أما الآن ، فلنكتف بهذا البيان المقدم حول قدرة الشاعر الرباوي ، على بناء قصيدته بناء رمزيا يعمل على كشف خبايا الرموز وابعادها الأسطورية والتاريخية والدينية . . ولقد ساهمت تلك الأبعاد في تأكيد مارمنا التركيز عليه في نظرتنا لدلالة التجديد ، حين اعتبرنا الرمز عنصراً بنائياً شاملا للأسطورة وغيرها . . وذلك أننا حين نعيد تركيب تلك الرموز بحثا عن حقولها الدلالية ومكانها في النُظم المعرفية والثقافية في الفكر العربي والانساني ، نجد السندباد يؤول الى بنية الاسطورة ، وامرأ القيس الى الحقل التاريخي ، والرسول محمد الى النظام الديني . وفرق كبير بين طبيعة هذه الرموز ، ونتيجة لذلك ، فانه لا يستطيع احد ان يرد أصول السندباد الى الدين ، وبمعنى آخر ، لا يستطيع أحد أن يرد محمداً الرسول الى المرموز الاسطوري .

وقبل إنهاء هذه المداخلة ، أرجو أخذ الكلمة لحظة واحدة لأشير الى مسألتين جوهريتين في العملية الابداعية ، تتعلق اولاهما بالرؤية ، والثانية بـ « التشكيل » .

فقد اعتبر كثير من الدارسين « الرؤية » خاصية أساسية في العملية الابداعية ، سواء في القصيدة او النثر ، ونحن نعتبرها شرطاً للابداع ، وليست خاصية بنيوية فيه ، وذلك للأسباب التالية :

١ ـ حين نتعامل مع الرؤية باعتبارها خاصية أساسية ، فإن الناقد ملزم باكتشافها داخل النص ، شأنها في ذلك ، شأن اللغة والرمز والصورة ، وقد تصطدم مع قناعاته الفكرية وأدواته الاختبارية . . مما يؤدي الى فساد في التعامل مع مكونات الشعر . أما حين ننظر اليها باعتبارها شرطاً لاغير ، فاننا نؤخرها الى الوراء ، ونبقى على مسافة طويلة بينها وبين النص ، ولا نتركها تفرض نفسها علينا فتمنعنا من استجلاء الخصائص الفنية ، ليس لأنها غير موجودة ، وانما لأن الناقد تعميه رؤيته عن اظهارها . .

٢ ـ ترتبط الرؤية بالايديولوجيا ارتباطا حميميا ، ويكفي ان نتذكر نفي « باختين » الى سيبريا لمجرد حديثه عن الكون الشعري لدى « ديستوفسكي » ، ذلك الحديث الذي لم ينسجم مع ايديولوجيا الدولة في عهد « ستالين » ، وحتى نتجنب اعدام الابداع لمجرد اختلافه مع رؤانا ، فاننا لا نجعلها خاصية أساسية . وفي عبارة واحدة ، إنه كما رفضنا في الأول ان يكون الشعر تابعا للتاريخي ، وكما رفضنا في الثاني ان يكون تابعا للسياسي ، فاننا نرفض الآن ان يكون الشعر تابعا للايديولوجيا . .

٣ ـ اننا حين نعتبر الرؤية شرطا في الابداع ، فاننا نلغي من خريطة الشعر كل المحاولات التي لم تكن تملك أي رؤية ، مهما كان نوعها ووعيها ، وانما كانت مجرد لهو ولعب وزينة بالألفاظ والأوزان ، أوكما قال ابو البيداء الرياحي :

وشعر كبعر الكبش فرّق بينه
لسان دعي في القريض دخيل[٤٣]

وبهذا تتساقط تلك الأشعار ، وتتساقط معها مختلف الاتجاهات النقدية التي تحصر الابداع في مجرد التشكيل

(٤٣) « شرح المقدمة الأدبية لشرح الامام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام » ، محمد الطاهر ابن عاشور ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ، بدون طبعة ولا تاريخ ، صفحة : ٩٥ .

اللغوي واللعب بالألفاظ ، كما يصرح بذلك « رولان بارت » .

أما بالنسبة للمسألة الثانية المتعلقة بالتشكيل ، فاني أضطر الى ذكرها هنا لارتباطها بنتائج هذا البحث فقد يرى البعض ان حشر الابداع الشعري ضمن تلك الخصائص الثلاث يجعل الشاعر تابعا لأمور خارج ارادته ، منفعلا بها ، تعبره دون ان يملك تعديلها او توجيهها ، بمعنى آخر ، يكون خاضعا لسلطة خفية ، ألا وهي : البنية ، وقد يتضاعف هذا الظن حين نشير الى بعض الآليات المرتبطة بالمنهج البنيوي . .

إننا حين اكدنا على شرطية الرؤية ، كنا نعمل على اعتبارها المنطلق الأول في الابداع ، والآن نضيف اليها عنصر التشكيل .

إن الرؤية ، عندما تقترب من الخصائص الثلاث ، لا يكون ذلك بهدف الاسقاط او الرغبة الجامحة في التعبير ، وانما من أجل تشكيلها تشكيلا فنيا يحقق الجمالية والفرادة والتأثير . . فليس بمقدور الأسطورة أو الوزن او الايقاع ، أو التمرد على القيم ان تحقق تميز هذا الشاعر عن ذاك ، وانما يتم ذلك بفضل التشكيل ، تشكيل الرؤية الشاعرية للشعر في خصائصه المذكورة .

وهنا ، يحق لنا ان نفتح الأبواب في وجه الأسئلة حول دلالة التجديد في الشعر العربي .

***

جابر بن حيان
رائد منهج البحث العلمي

بركات محمد مراد

يهدف هذا البحث إلى الوعى بالحياة الفكرية لعبقرية عربية وإسلامية قديمة حققت السبق والريادة فى مجال اكتشاف منهج البحث العلمى ، والذى يفتخر الغرب بالتوصل إلى مبادئه وأصوله . فندلل هنا على أن « جابر بن حيان » هو رائد عربى مسلم من رواد كثيرين قد توصلوا الى بذور هذا المنهج وأصوله فى القرنين الثامن والتاسع الميلادى كابن الهيثم والرازى والبيرونى . واذا كان الغرب يحقق مزيدا من التقدم الحضارى المادى بتمسكه الشديد بتطبيق هذا المنهج فى كل العلوم المادية ، بل الانسانية ، فاننا مطالبون بالدرجة الأولى بالوعى بهذا المنهج وعيا شاملا وتطبيقه فى علومنا المادية والحضارية لنلحق بركب الحضارة المتسارعة والذى تخلفنا عنه كثيرا ، وبخاصة أن أسلافنا لم يحققوا انتصاراتهم الحضارية والثقافية إلا بتمسكهم الشديد بتطبيق هذا المنهج تطبيقا صحيحا بعد اكتشافه وتقنين حدوده وأصوله .

ونستعرض فى هذا البحث حياة جابر بن حيان بايجاز مع معرفة لرأى علماء الشرق والغرب فيه قديما وحديثا ، ثم نذكر أهم مؤلفاته ورسائله المنشورة والمحققة والمترجمة ثم نستعرض موقفه من علم الكيمياء والذى حقق فيه مزيدا من انتصاراته واكتشافاته حيث تبنى أسلوبا تجريبيا علميا ، موضحين أثناء ذلك الموقف المضاد الذى اتخذته المدرسة المشائية المتأثرة بالفكر اليونانى الصورى والذى كان رائده حينئذ الكندى الفيلسوف والشيخ الرئيس ابن سينا وكانا منكرين لإمكان الكيمياء التجريبية .

ثم نستعرض منهج البحث العلمى عند « جابر » والمتمثل فى تبنيه للتجربة المعملية وجعل الملاحظة الحسية الدقيقة مصدر المعارف العلمية الصحيحة ، ونعرّف « بعلم الميزان » عنده ذلك الذى يكشف عن الجوانب الكمية والرياضية من الحقائق العلمية دون الجوانب الكيفية ، ثم نحلل منهج البحث العلمى عنده من حيث

ادراكه لوظيفة كل من الاستنباط والاستقراء ، والمزاوجة بينهما من أجل التوصل الى القانون الذى يحكم تغير المادة أو صيرورة الظواهر ، معتمدا على تحديد المصطلحات العلمية التى يفرد لها مؤلفا بذاته خوفا من الخلط بين المفاهيم ومن أجل تحقيق مزيد من الموضوعية .

ثم نستعرض لجوانب المنهج العلمى عنده والمتمثل فى ثلاثة أنواع من الاستدلال هى دلالة المجانسة ، ودلالة مجرى العادة ، ودلالة الآثار ، ونستعرض أثناء ذلك انجازاته العلمية فى علم الكيمياء وبخاصة رأيه فى الاتحاد الكيماوى الذى يشبه ما توصل إليه « جون والتون » واكتشافه لكثير من المواد والأحماض الكيماوية .

وأخيرا نعرض للصفات الخلقية التى يجب أن يتحلى بها الباحث العلمى فى نظره كالصبر والمثابرة والتكتم والسرية على أسرار العلم إلا لأهله ، والانصاف ، تلك الصفات الخلقية التى يرى جابر أنه لا يخلو منها باحث علمى أصيل .

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يعتبر جابر بن حيان عبقرية عربية وإسلامية أصيلة ، ليس بفضل كثرة مؤلفاته العلمية فى مختلف المعارف الانسانية فحسب ، بل لزيادته وإسهامه الجذرى فى تكوين منهج البحث العلمى بالمعنى الحديث ، فلقد ساهم هو وعبقريات عربية أخرى كالرازى وابن الهيثم والبيرونى فى تكوين ذلك المنهج العلمى ووضع مبادئه وتأسيس أصوله .

وإذا كانت حضارتنا الحديثة مدينة فى وجودها الى ذلك الكم الهائل من المعارف والمعلومات التى تراكمت عبر القرون الأربعة الماضية ، فانها مدينة بالدرجة الأولى الى ذلك المنهج العلمى التجريبى الذى مكنها من تحقيق تلك الطفرة الحضارية الهائلة ، والتى تجلت فى مختلف فروع العلم وتخصصاته ابتداء من العلوم الذرية وانتهاء بالعلوم البيولوجية وهندسة الوراثة وغير كثير من العلوم الكيماوية والفلكية الطبيعية الدقيقة .

وإذا كان الغربيون يفتخرون بتحقيق مثل هذه الانتصارات العلمية استنادا الى انتهاجهم لمناهج البحث العلمى الحديثه ، والتى يرون أن أسلافهم من العلماء كجون استيورت مل وروجر بيكون وفرنسيس بيكون قد توصلوا الى مبادئها وأسسها ، فحق لنا كعرب ومسلمين أن نفخر بأسلافنا من العلماء كجابر بن حيان وابن الهيثم والبيرونى وكثيرين غيرهم ، بوصفهم قد حققوا الريادة والسبق فى هذا المضمار ، ولنا فى مؤلفاتهم ورسائلهم الدليل والبرهان على صحة دعوانا .

وليست دعوى الافتخار بهؤلاء العلماء هى الدافع الأساسى لنا لاستعراض سبل هؤلاء العلماء الى اكتشاف مثل هذه المناهج العظيمة ـ وان كانت هذه الدعوى سبيل أساسى لتأكيد الذات العربية والاسلامية الحديثة واسترداد ثقتها بنفسها ـ ولكن الدافع الأساسى هو التأكيد على أن ـ حضارتنا العربية المعاصرة لا تكتسب من الخارج ولا تقوم لها قائمة اعتمادا على استيراد التكنولوجية فى صورتها النهائية ، بقدر ما تقوم على الوعى بمنهج البحث العلمى ، وتشرب هذا الوعى ، حتى يصبح جزءا من الذات الفكرية والثقافية لنا ، وبقدر تمثلنا لهذا المنهج ، وسريانه فى حياتنا العلمية والثقافية ، يتحدد المستوى الحضارى الذى يمكن أن نحققه بأنفسنا .

ونحن فى هذا البحث نستعرض ذلك المنهج العلمى الدقيق الذى أمكن لعالم عربى مسلم كجابر بن حيان أن يتوصل اليه فى ذلك الزمن البعيد من حضارة الانسان

ويحقق بوصوله الى مبادئه وأصوله ريادة علمية جليلة يعترف بها علماء الغرب حديثا مثلما اعترف بها علماء الشرق قديما .

ونحن باستعراضنا لانجازات هذا العالم المسلم فى مجال « المنهج » نقول للغرب أن هذا المنهج هو وليد الحضارة العربية والاسلامية ، واذا كنا قد أخذنا بهذا المنهج فى العقود الأخيرة من القرن العشرين ، وحاولنا نثر بذوره فى حياتنا الفكرية والثقافية ابتغاء تحقيق مزيد من التقدم فى تلك النواحى المادية والحضارية ، فليس هذا سوى أن بضاعتنا قد ردت إلينا .

جابر بن حيان رائد منهج البحث العلمي

حياته

تذكر المصادر أنه أبو عبدالله جابر بن حيان [١] وتذكر مصادر أخرى أنه « أبو موسى جابر بن حيان » [٢] ويرجح أحد الباحثين بأنه قد يكون مصدر الاختلاف أن له ولدين بهذين الاسمين [٣] . وقد سمى « جابرا » لأنه هو الذى « جبر » العلم ، أى أعاد تنظيمه وترتيبه وأقامه على المنهج الصحيح .

وتاريخ ميلاده غير معروف على وجه اليقين ، ولكنه عاش خلال النصف الثامن من القرن الثامن الميلادى والجزء الأول من القرن التاسع على ما ينتهى اليه « هو لميارد » [٤] الذى اهتم بدراسته والتاريخ له حيث يقول : « ان حياته امتدت خلال الشطر الأكبر من القرن الثامن » .

وهو فارسى ولد فى مدينة طوس من بلاد خراسان [٥] وهى مسقط رأس الفردوسى الشاعر الفارسى صاحب ملحمة « الشهنامة » المعروفه ، وان كانت هناك رواية تقول أنه من طرسوس ، وأخرى تجعله صابئا من حران [٦] .

ويلقب جابر « بالكوفى » على مايذكر ابن النديم [٧] ، لطول اقامته فيها حيث فر هاربا اليها من خطر أحدق به بسبب البرامكة فى عهد هارون الرشيد بعد أن طاردهم هذا الخليفة وقتلهم شر قتلة ، وقد كان جابر على صلة حميمة بهؤلاء البرامكة الذين اعتقد هارون الرشيد أنهم بسبيلهم الى نقل الخلافة الى العلويين ، فهرب جابر « الى الكوفة خوفا على حياته حيث ظل مختبئا حتى ايام المأمون ، فظهر بعد احتجابه » [٨] .

وكما تعرضت كبار الشخصيات العالمية للشك فى وجودها ، حيث اعتبر « هوميروس » قديما أنه أسطورة من صنع الخيال ، واعتبر « شكسبير » شخصية غير حقيقية من صنع الفكر الأوربى فى طور الفتوة والتنوير الحديث ، كذلك اعتبر بعض المستشرقين جابر بن حيان أسطورة لا حقيقة لها فى التاريخ ، مستكثرين على الفكر العربى الاسلامى أن يأتى فى هذا الزمن المبكر بمثل هذه العبقرية الفريدة ، والفذة فى مجالها العلمى التجريبى ، وان كان بعض العرب قديما ذهبوا ـ بدوافع شعوبية ـ الى مثل ما ذهب اليه هؤلاء المستشرقون ، حيث يذكر ابن النديم .

---

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٤٩٨ المكتبة التجارية ، القاهرة عام ١٣٤٨هـ .
(٢) مادة جابر بن حيان : « دائرة المعارف الاسلامية » .
(٣) اسماعيل مظهر : تاريخ الفكر العربي .
(٤) Holmyard, E.J : Chemistry to The Time of Dalton P. 15.
(٥) المرجع السابق نفس الصفحة .
(٦) اسماعيل مظهر : تاريخ الفكر العربي .
(٧) ابن النديم : الفهرست ، ص ٤٩٨ ، ٤٩٩ .
(٨) الجلدكي : نهاية الطلب .

« تقول عنه جماعة من أهل العلم وأكابر الوراقين أنه لا أصل له ولا حقيقة » . وقال بعضهم أنه حتى ان كانت له حقيقة تاريخية ، فهو لم يضف هذه الكتب الكثيرة التي قيل أنه مصنفها ، واستثنوا كتابا واحدا من كتبه نسبوه اليه هو « كتاب الرحمة » وأما بقية مصنفاته فقد صنفها غيره ثم نحلوه اياها [٩] .

ولا يتردد ابن النديم في رفض هذه الدعوى ، معترفا بوجوده ، قائلا أن أمره أظهر وأشهر من أن يخفى ، وتصنيفاته أعظم وأكثر من أن ينكر وجود صاحبها [١٠] كما يوافق « كارادي فو » ابن النديم فيما ذهب اليه ، ويرفض الرواية التي تزعم أنه أسطورة ويقول انها « رواية يرفضها بغير تردد » [١١] .

مكانته العلمية

عبر الغربيون عن مكانته العلمية بعد دراساتهم المستفيضة لأعماله ومؤلفاته ، فقال عنه « برتراندراسل » الذي ترجم بعض أعماله الى الانجليزية أنه : « أشهر علماء العرب وفلاسفتهم » [١٢] ويقول عنه « القفطي » : « كان متقدما في العلوم الطبيعية بارعا منها في صناعة الكيمياء ، وله فيها تآليف كثيرة ومصنفاته مشهورة » [١٣] ويشير اليه « الرازي » في كتبه الكيماوية بقوله : « قال أستاذنا أبو موسى جابر بن حيان » [١٤] .

وذكره « حاجي خليفة » في « كشف الظنون » بأنه أول من يستحق لقب « الكيموي » من المسلمين [١٥] وقال عنه « بريتلو » : « أن لجابر بن حيان في الكيمياء ما لأرسطو في المنطق حيث أضاف الى الفكر الانساني عنصرا جديدا افتقر إليه اليونان ، ذلك هو اعتماده على التجربة والبرهان الحسي وعدم الاكتفاء بالفروض والتحليلات الفكرية الغامضة التي كانت محور المعرفة عند اليونان ، ويدل على ذلك قول جابر في المقالة الأولى من كتابه « الخواص الكبير » « : ويجب أن تعلم أنا نذكر في هذه الكتب خواص ما رأيناه فقط ، دون ما سمعناه أو قيل لنا وقرأناه ، بعد أن امتحناه وجربناه ، فما صح عندنا ـ بالملاحظة الحسية ـ أوردناه ، وما بطل رفضناه ، وما استخرجناه نحن أيضا وقايسناه على أقوال هؤلاء القوم » .

ومعنى هذا أن الملاحظة الحسية وحدها هي وسيلة كسب الحقائق العلمية ، ومصدر المعرفة الصحيحة ، وان شهادة غيرهم مرفوضة ، مالم تؤيدها مشاهدات الباحث وملاحظاته الدقيقة . وهذا هو المحك الصحيح في المعرفة العلمية عند علماء المسلمين بعامة وجابر بن حيان بخاصة .

وعلى الرغم من أن (برتلو » يراوده الشك في بعض رسائل جابر الكيماوية الا أن عبارات . « ابن النديم » ترده الى الصواب حيث يقول : « أن رجلا فاضلا يجلس ويتعب ، فيصنف كتابا يتعب قريحته وفكره باخراجه ، ويتعب يده وجسمه بنسخه ، ثم ينحله لغيره ـ إما

(٩) ابن النديم : الفهرست ص ٤٩٩ .
(١٠) ابن النديم : الفهرست ، ص ٤٩٩ .
(١١) دائرة المعارف الاسلامية مادة « جابر بن حيان » .
(١٢) Russell, B : Jabir Ibn Hayyan. London. 1978. P. 15.
(١٣) القفطي : أخبار العلماء بأخبار الحكماء ، ص ١١١ طبعة الخانجي .
(١٤) ابن النديم : الفهرست ، ص ٥٠٠ .
(١٥) حاجي خليفة : كشف الظنون ، ص ٣٤١ .

موجودا أو معدوما ـ ضرب من الجهل ، وان ذلك (العمل) لا يدخل تحته من تحل ساعة واحدة بالعلم ، وأى فائدة فى هذا وأى عائدة ٣ » .

ولذلك وجدنا « برتلو » ينتهى الى تأكيد مكانة جابر من علم الكيمياء ، حيث يعتبره فى منزلة أرسطو فى تاريخ المنطق من حيث أن جابر أول من وضع لعلم الكيمياء قواعد علمية تقترن باسمه ، كما كان أرسطو أول من وضع لعلم المنطق قواعده وأصوله .

ليس هذا فحسب ، بل ان « جابرا » هو صاحب نظرية « الاتحاد الكيماوى » والتى تشبه النظرية الذرية ، التى تحدث عنها العالم الأوربى « والتن » بعد جابر بعشرة قرون والتى تقول أن الاتحاد الكيماوي يكون باتصال ذرات العناصر المتفاعلة بعضها ببعض ، وكان جابر قد أجرى تجربته على الزئبق والكبريت ـ على ما ستعرف من بعد ـ ووصف عملية تحويلها الى « كبريتور الزئبق » وكان الفيلسوف ـ أرسطو يقول أن الفلزات تنشأ فى باطن الأرض من تفاعل الدخان والقوام المائى ، لكن جابر بن حيان بعد دراسته لنظرية أرسطو رأى أنها لا تفسر الظواهر والمشاهدات التى كان يلاحظها فى تجاربه الكيماوية ، فهو يعتنق مبدأ التجربة العلمية بعكس علماء ومفكرى اليونان .

ولذلك جاء اعتراض جابر على رأى أرسطو بعد دراسة وتجربة . وقال بأن الفلزات لا تتكون بهذه الصورة ، وأن عنصرين جديدين يتكونان فى باطن الأرض هما الزئبق والكبريت وباتحادهما تتكون الفلزات . وبقيت نظرية « جابر » هذه سائدة فى دراسة علم الكيمياء فى كل أوربا بعد ترجمة المؤلفات العربية ، حتى القرن الثامن عشر ، وكانت هذه النظرية نواة لنظرية جديدة أخرى هى نظرية « الفلوجستين » القائلة بأن كل المواد القابلة للاحتراق ، والفلزات القابلة للتأكسد ، تتكون من أصول زئبقية وكبريتيه وملحية .

وبالاضافة الى ذلك سيتوصل جابر بعد ذلك الى الأوزان النوعية للمواد الكيماوية وللمعادن متوسلا الى ذلك بما أطلق عليه اسم « الميزان » ولذلك أدرك الغربيون مكانة جابر ومنزلته العلمية ، فوجدنا « بول كراوس » فى دائرة المعارف الاسلامية يقول :

« درس جابر تراث أرسطو ، وعلوم غيره من الاغريق كما قرأ « فرفريوس » ، كما درس أفلاطون وجالينوس واقليدس وبطليموس ، ودرس نظريات أرشميدس ، وليس فى كتب الحضارة الاسلامية عن الكيمياء كتب مثل كتب جابر ، تكشف عن المعرفة الواسعة بتصانيف القدماء ، تمتاز بهذه الاحاطة الموسوعية » .

مما يدل على أن جابر بن حيان ، لم يبدأ الا من قراءات واسعة وعميقة للفكر اليونانى ، ثم بنى عليها ماشاءت له قدراته أن يبنى من علم جديد ، ومعتمدا على بعض النظريات اليونانية كفكرة « الطبائع الأربع الأولية » التى منها نشأت الكائنات جميعا ، أو فكرة تحويل المعادن ، ولكنه سينتهى الى نتائج علمية نرى أنها تختلف بالنوع والكيف وليس بالدرجة عن الفكر اليونانى الذى بدأ منه وتتلمذ عليه ، حيث أسهم فى بناء المنهج التجريبى ذلك المنهج العلمى الذى نعتبر أن المسلمين هم أول من توصل الى مبادئه وأصوله ، محققين بذلك طفرة علمية هائلة تجاوزت ذلك المنهج التأملى العقلى الذى برع فيه اليونان واكتملت فيه العبقرية الاغريقية .

مؤلفاته

ألف جابر بن حيان كثيرا من الكتب والرسائل التى عرض فيها للكثير من الموضوعات العلمية المختلفة النظرية والعملية ، والتى تشمل معظم مباحث العلم ابتداء من العلوم الفلسفية والانسانية وانتهاء بالعلوم

الطبيعية والتنجيمية ، واستحوذت الصنعة أو علم الكيمياء على الكثير من هذه المؤلفات والرسائل ، التى لخص فى بعضها ماقد شرحه وبسطه فى بعضها الأخر على ما يقول « الجلدكى » فى نهاية الطلب » ، وقد وصف « الطغرائى » فى كتابه « مفاتيح الرحمة » (١٦) الطريقة التى انتهجها جابر فى تأليفه لرسائله ، حيث أنه يعرض مذهبه بصور متعددة فى كتبه المختلفة ، فالمادة العلمية التى يعرضها فى هذا المؤلف هى نفسها المادة العلمية التى يعرضها فى ذلك مع اختلاف فى صورة العرض وأسلوبه تقريبا لها الى الأذهان ، وتحبيبا فيها الى النفوس ، فهو أحيانا يسهب وأحيانا أخرى يوجز ، مرة يلغز ويرمز وأخرى يصرح ويعلل ، يقول الطغرائى :

« انظر الى هذا العالم كيف يتلاعب بالناس ، ويخرج هذه الصناعة الشريفة فى المعارض المختلفة ومغزاه واحد ، وكيف يعترض مرة ويصرح أخرى » .

ومن يقرأ كتب جابر بن حيان يجده يذكر مئات الكتب من مؤلفاته وضعها فى مختلف العلوم سواء فى المنطق أو الطب أو الزيج أو الأحجار والمعادن أو العزائم أو الصنعة والكيمياء ، ولكن ضاع كثير من هذه المؤلفات أو لم نعثر عليها بعد ، ولذلك لم نذكر الا ما أشتهى من هذه الكتب والرسائل أو تأكد لنا وجوده . وقد استقصى المستشرقون هذه المؤلفات والرسائل الموجود منها والمفقود وبخاصة « هوليارد » و « بول كراوس » و « برتلو » الذين أشاروا كذلك الى العديد من الترجمات اللاتينية لمثل هذه المؤلفات فى العصور الوسطى الأوربية .

جابر وعلم الكيمياء

تذكر الباحثة « زيغريد هونكه » (١٧) أن البحث عن حجر الحكمة الذى يحول المعادن الى ذهب ، وعن اكسير الحياة الذى يهب المرء صحة ويمد فى عمره ، كانا من أحلام البشرية القديمة ، منذ رأى الانسان والدهشة تطل من عينيه ، معجزة تحول المعادن بوساطة الانصهار . وكم حاول المصريون والاغريق والفرس إخراج هذين الحلمين وغيرهما من أحلام البشرية الى حيز الوجود . فلم يفلحوا . . الا أن هذه الشطحات فى التفكير وهذا التلاعب بأشياء ماوراء الحس تحولت لدى العرب التجريبيين الى ممارسة عملية منظمة . . وأصبح حلم تحويل المعادن وعزل المواد بعضها عن بعض دعوة فى صفوف المثقفين المسلمين الى اجراء التجارب العديدة وتحليل المواد المختلفة وتفريقها وتعريفها حتى وصلوا فى مختبراتهم الى شىء لم يعرفه أحد من قبل ، ألا وهو علم التجربة الكيماوية .

وفى الواقع هناك موقفان للمفكرين المسلمين عبر كل منهما عن اتجاه بعينه ، تأثر أحدهما بالاتجاه الفلسفى اليونانى ، وكان الأخر موقفا علميا عبر بوضوح عن الأصالة الاسلامية للمفكرين المسلمين ذوى الاتجاه العلمى التجريبى .

ومن أصحاب الاتجاه الأول الشيخ الرئيس ابن سينا والفيلسوف الكندى ، وكانا فى اتجاههما متأثرين بذلك المنحى التأمل للفكر الفلسفى اليونانى ، فالشيخ الرئيس كان من المنكرين لامكان قيام الكيمياء التجريبية ، والتى تعنى تحويل المعادن وإمكان تغييرها ، وحاول فى كتابه « الشفاء » أن يقيم الحجة على بطلانها ، وكانت حجته - وهو فى ذلك متأثرا بالاتجاه المشائى الأرسطى - أن الصفات التى يقال عنها أنها اذا أضيفت هنا أو حذفت هناك تحولت الأشياء بعضها الى بعض ، صفات عرضية محسوسة لا تمس جواهر الأشياء ، فليست هى بالفواصل الحقيقية التى تميز نوعا من نوع ، وأما الفواصل الحقيقية

(١٦) مختار رسائل جابر بن حيان ، نشر وتحقيق بول كراوس ، ص ٥٥٣ .
(١٧) زيغريد هونكه : شمس الله تسطع على الغرب ، ترجمة فاروق بيضون ، ص ٣٢٤ ، بيروت الطبعة السادسة سنة ١٩٨١م .

فمجهولة ، فلسنا ندرى الكيفية التى تجعل الذهب ذهبا ، وتلك التى تجعل النحاس نحاسا ، واذا كانت هذه الكيفية - أو الماهية - مجهولة ، كيف يمكن لنا أن نوجده إيجادا أو نفنيه افناء ؟ [١٨] .

والغرض من علم الكيمياء عند الشيخ الرئيس هو « سلب الجواهر المعدنية خواصها وافادتها غيرها ، وافادة بعضها خواص بعض ليتوصل الى اتخاذ الذهب والفضة من غيرها من الأجسام » [١٩] .

وقد جعله ابن سينا أحد فروع العلم الطبيعى . واعتمد فى هذا التعريف على ان الفلزات [٢٠] كلها مشتركة فى النوعية ، وأن الاختلاف الظاهر بينها انما هو باعتماد أمور عرضية يجوز انتقالها . ولذلك ونظرا لأنه من المنكرين لقيام هذا العلم نجده يحتج لذلك بقوله :

« نسلم إمكان صبغ النحاس بصبغ الفضة ، والفضة بصبغ الذهب ، وأن يزال عن الرصاص أكثر ما فيه من النقص : فأما أن يكون المصبوغ يسلب أو يكسى فلم يظهر لى امكانه بعد . اذ هذه الأمور المحسوسة يشبه أن تكون هى الفصول التى بها تصير هذه الأجساد أنواعا ، بل هى أعراض ولوازم وفصولها مجهولة . واذا كان الشىء مجهولا ، كيف يمكن أن يقصد ايجاد أو افناء » [٢١] .

أما الفيلسوف « الكندى » فأقام انكاره على أساس أن الطبيعة قد أنفردت - دون الانسان - بأشياء محال على الانسان أن يأتى بمثلها ، كما أنفرد الانسان - دون الطبيعة - بأشياء أخرى ، ومن الخلط بل من الخداع أن يحاول الانسان فعل ما قد أنفردت الطبيعة بفعله » [٢٢] .

أما الاتجاه الآخر والذى نرى أنه يعبر عن أصالة المسلمين العلمية حيث عالجوا مثل هذه المسائل بمنهج علمى يختلف عن ذلك المنهج الذى اتبعه اليونان ، فهو الذى يؤمن بإمكان قيام الكيمياء التجريبية وإمكان تحويل المعادن والمواد الطبيعية .

من هؤلاء الامام فخر الدين الرازى الذى عقد فصلا فى « المباحث المشرقية » يبين فيه إمكان علم الكيمياء والشيخ نجم الدين البغدادى الذى رد على « ابن تيمية » وزيف ما كان قاله عن استحالة علم الكيمياء ، - وكذلك أبو بكر محمد بن زكريا الرازى الذى تصدى للرد على الكندى فى الموضوع نفسه ، والذى نعتبره رائدا من رواد هذا العلم .

أما جابر بن حيان فهو الفيلسوف الطبيعى الذى أيد هذا القول نظريا فى مؤلفاته العلمية الكثيرة وعمليا فى المختبرات والمعامل ، وكان من اشتهر عنه هذا العلم ، فاعتبره أهل الفكر مؤسس هذا العلم وواضع أصوله ومبادئه ، يتضح لنا هذا من تساؤل جابر :

كيف يظن العجز بالعلم دون الوصول الى الطبيعة وأسرارها ؟ ألم يكن فى مستطاع العلم أن يجاوز الطبيعة الى ماوراءها ؟ فهل يعجز عن استخراج كوامن الطبيعة ما قد ثبتت قدرته على استخراج السر مما هو مستور وراء حجبها ؟

(١٨) حاجي خليفة : كشف الظنون ، مجلد ٢ ، ص ٣٤١ ، أستانبول ، سنة ١٣٦٠هـ .
(١٩) ابن سينا : تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، الرسالة الخامسة فى أقسام العلوم العقلية ، ص ١١١ .
(٢٠) الفلزات هي الجواهر التي لا تحرقها النار بل تلينها ، فاذا فارقتها النار عادت الى حالها الطبيعية ، وهي الجواهر المعدنية السبع . حاجي خليفة : كشف الظنون ، جـ ٢ ، ص ١٥٣٧ .
(٢١) ابن سينا : الشفاء : المقالة الأولى ، الفصل الخامس ، ص ٢٣ - ١٩٦٥م .
(٢٢) حاجي خليفة : جـ ٢ ، ص ٣٤٢ .

ثم يستدرك عندئذ لأن بعض الفلاسفة المشائين أنكروا إمكان قيام هذا العلم كالفيلسوف ابن سينا بقوله : انا لا نطلب من لا علم له بالتصدى للكيمياء ، بل نطلب ذلك من ذوى العلم الذين استوفوا أركان البحث » (٢٣) .

وهو بذلك ينكر على هؤلاء الفلاسفة العقليين قدرتهم على اصدار مثل هذه الأحكام التى تتطلب فيمن تصدر عنه قدرة على استخدام أسلوب ومنهج آخر هو ما أطلق عليه فيما بعد « المنهج التجريبى » ، والذى كان يفتقده أمثال هؤلاء الفلاسفة المشائين كابن سينا .

ويستمر « جابر في حديثه عن إمكان قيام هذا العلم ، فيقول أن أسرار الطبيعة قد تمتنع على الناس لأحد سببين ، فإما أن يكون ذلك لشدة خفائها وعسر الكشف عنها ، وإما يكون للطافة تلك الأسرار بحيث يتعذر الامساك بها ، وسواء أكان الأمر هو هذا أو ذلك ، كان في وسع الباحث أن يلتمس طريقا الى تحقيق بغيته ، فلا صعوبة الموضوع ولا لطافته ودقته مما يجوز أن تحول العلماء دون السير في شوط البحث إلى غايته (٢٤)

وقد تبينت الباحثة « هونكة » كلا الاتجاهين اليوناني المشائي والعلمى التجريبي الذى اكتشفه العرب فقالت : « كان الفكر الاغريقي يهتم بتفسير المعرفة الحسية بوساطة التأمل الفلسفي ، فأوجد الكيمياء النظرية والفلسفة الطبيعية . . . وكان العرب أول من أوجد طرق المراقبة المنظمة في ضوء الشروط التي كان بإمكانهم في كل حين ، أن يعيدوها وينوعوها ويراقبوها ، فخلقوا بذلك علم الكيمياء التجريبي في مفهومه العلمى وأوصلوه إلى قمة رفيعة أصبحت بموجبها اكتشافات علمى الكيمياء العضوية والكيمياء غير العضوية الحديثين من الضرورات الماسة لارجاع الكيمياء التجريبية الى المستوى الذى أوصلها إليه العرب » (٢٥) .

وهذا ما دعا المؤرخ الانجليزي « كاستم Custom » إلى القول بأنه قد وفق العرب الى اكتشافات حقيقية علمية في علم الكيمياء وكشف تركيبات كيماوية جديدة بدل محاولتهم معرفة حجر الفلاسفة الذى يحول المعادن الى ذهب (٢٦) .

فلقد تغيرت الغاية من علم الكيمياء بعد اشتغال المسلمين بمثل هذه الأبحاث التجريبية وبعد أن كان الهدف الأصلى من مثل هذه الأبحاث هو تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن نفيسة ، وجد علماء المسلمين وعلى رأسهم « جابر بن حيان » أن أبحاث الكيمياء التجريبية ، والتى أمكنهم التوصل الى كثير من حقائقها للاختبارات العملية الدقيقة التى قاموا بها ، والتى مكنتهم من الوصول إلى تحضير كثير من المواد والأحماض التى لم تكن معروفة من قبل ، تفوق أهميتها القديمة التى كانت تدفعهم إلى القيام بمثل هذه الأبحاث ، ولذلك سرعان ما نسوا - أو تناسوا تلك الدوافع المادية التي حثتهم على البحث والتجريب ، واحتفوا بذلك المنهج العلمي الوليد ، والذي عن طريقه توصلوا إلى كثير من الاكتشافات العلمية الرائعة .

وعلى الرغم من أن الخيال العلمى الخصيب كان دافعا استحث همم علماء المسلمين كالرازي وجابر ابن حيان الى تحويل المعادن الخسيسة الى أخرى نفيسة ، الا

---

(٢٣) جابر بن حيان : اخراج ما في القوة الى الفعل ، ص ٧ نشر كراوس .
(٢٤) جابر بن حيان : اخراج ما في القوة الى الفعل ، ص ٨ ، نشر كراوس .
(٢٥) زيغريد هونكه : شمس الله ، ص ٣٢٥ .
(٢٦) زيغريد هونكه : ص ٣٢٥ .

ان هذا الخيال القديم قد أصبح في العصر الحديث واقعا ملموسا ، فقد أمكن تحويل الزئبق إلى ذهب بعد الأبحاث الذرية الحديثة ، يقول أحد الباحثين :

« شغل كيماويو والعرب القدامى أنفسهم زمنا طويلا بمحاولات الحصول على الذهب من معادن أخرى ، واختاروا الزئبق لهذه العملية ، فصاروا يوقدون عليه في النار ليالي وأياما طويلة . والحق ان اختيارهم هذا فيه قدر كبير من التوفيق ، ذلك أن الزئبق يأتي في الجدول الدوري للعناصر الذي لم يكن معروفا لديهم آنذاك ، بعد الذهب مباشرة ، ومع أن تجاربهم في هذا السبيل لم تحقق نجاحا كبيرا ، إلا أنها جديرة بالتسجيل ، إذ تمكن العلماء اليوم فعلا من تحويل نظير الزئبق ١٩٨ إلى ذهب ، بعد قذفه بنيوترونات سريعة فتحول الى نظير آخر هو الزئبق ١٩٧ ثم تحول هذا الأخير إلى ذهب مصحوبا بانطلاق جسيمات بيتا الموجبة أي البوزتيرنيات .

زئبق ١٩٨ + نيوترون	زئبق ١٩٧ + نيوترون
زئبق ١٩٧	ذهب ١٩٧ + بوزيترون [٢٧]

منهج البحث العلمي عند جابر بن حيان

١ ـ التجربة :

توصل جابر بن حيان في القرن الثامن وأوائل القرن التاسع الميلادي إلى مبادىء منهج البحث العلمي الحديث ، فان من يتصفح مؤلفاته العلمية يجد هذا المنهج منثورا ومبثوثا في كل كتاباته ، ويمكن لعين الباحث الفاحص أن تتبين شتات هذا المنهج منثورة هنا وهناك ، فإذا كان العلم فيما يقول « أوبنهايم Oppenheim » أن تكون هنالك طريقة تنطوي تحتها شتات الوقائع والمفردات المبعثرة هنا وهناك بغية تفسير ما قد يوجد بينها من روابط أو علاقات تنظمها قوانين [٢٨] فإننا يمكننا أن نتبين لجابر مثل هذه الطريقة ، حيث نجد له منهجا تجريبيا يصطنعه في بحوثه الكيماوية جدير بالفحص والتحليل فهو يلزم نفسه بأسلوب من البحث النظري والسلوك العملي ، يضم تحته كلا المنهجين الاستدلالي والاستقرائي ، والذي هو في النهاية الأسلوب العلمي بالمعنى الحديث . فهو يحدثنا عن منهجه بقوله :

« يجب أن تعلم أنا نذكر في هذه الكتب ، خواص ما رأيناه فقط دون ما سمعناه أو قيل لنا وقرأناه ، بعد أن امتحناه وجربناه ، فما صح أوردناه وما بطل رفضناه ، وما استخرجناه نحن أيضا وقايسناه على هؤلاء القوم » [٢٩]

وهو في هذا لا يعتد بشهادة غيره إلا على سبيل تأكيد ما يكون قد وصل اليه هو تجربته وامتحانه ، فالمعول في المعرفة العلمية عنده على « التجربة والامتحان » حيث أنها المحك الحقيقي الذي يصدر عنه العالم في معارفه وحقائقه ، ولذلك يعفي نفسه من الاعتراف بحقائق لم يختبرها بنفسه أو ما بلغته عن ثقات يعتد بأماناتهم العلمية فيقول : « وما لم يبلغنا ولا رأيناه ، فإنا من ذلك في عذر مبسوط [٣٠]

وفضلا عن هذا يزاوج « جابر بن حيان » بين الامتحان التجريبي أو العمل المعملي والغرض العقلي الذي تأتي التجربة لتأييده أو رفضه وتكذيبه ، وهو ما

(٢٧) أحمد عبد الوهاب : أساسيات العلوم الذرية الحديثة في التراث الاسلامي ، ص ٥٧ الطبعة الأولى ، القاهرة ٧٧ .
(٢٨) Hempel. G. Carl. Oppenheim "Paul" : Studies in the logic of the explanation. Reprint part 4.
(٢٩) جابر بن حيان : « الخواص الكبيرة » المقالة الأولى ، مختارات كراوسي ، ص ٢٣٢ .
(٣٠) جابر بن حيان : كتاب الأحجار على رأي بليناس ، الجزء الأول ، مختارات كراوسي ، ص ١٣٦ .

يعتبر لب المنهج التجريبي ، فيقول : « قد عملته بيدى وبعقل من قبل وبحثت عنه حتى صح وامتحنته فما كذب »[٣١]

فإذا كان الفرض العقلي الذي يقوم به الذهن هو نشاط العالم الداخلي الذي يتنبأ به ويضعه في صورة قانون صوري خالص ، فإن التجربة هي المحك والاختبار الذي يظهر صدق هذا الفرض أو كذبه ومن هنا يؤكد « جابر » أهمية التجربة فيقول :

« من كان دربا كان عالما حقا ، ومن لم يكن دربا لم يكن عالما . وحسبك بالدربة في جميع الصنائع أن الصانع الدرب يعطل[٣٢] والدربة هنا تعنى التجربة .

والذي دفع جابر الى مثل هذا القول ، اعتقاده في تغير طبائع الأشياء ، ولكى تتغير لابد أن تفقد ماهيتها الكيفية ، لكي تستحيل الى ماهية أو كيفية ، أخرى ، ونحن في الحقيقة لا نعرف ماهيات الأشياء ، ولكن ما ندركه فقط هو أوزانها النوعية ووزن هذه الطبائع اى ـ تحويل هذه الكيفيات النوعية الى كميات وادراكها على المستوى الرياضي الكمي يقول :

« الوصول الى معرفة الطبائع ميزانها ، فمن عرف ميزانها عرف كل ما فيها وكيف ركبت ، وأما معرفة « الكم » فتكون عنده بالتجربة التي عليها معول الامر ، ومن يحقق التجربة يجعله جابر « دربا » أى مجربا علميا.

ولكن التجربة وحدها لا تكفى لتصنع عالما ، بل لابد من أن يسبقها العلم النظرى أو الفرض العلمى الذى يصنعه العالم ، ثم تكون التجربة بعدئذ هى المحك يقول : « اياك أن تجرب أو تعمل حتى تعلم ويحق أن تعرف الباب من أوله إلى آخره بجميع تنقيته وعلله ، ثم تقصد لتجرب ، فيكون في التجربة كمال العلم[٣٣] وهذا صحيح إلى حد بعيد ، إذ كيف يجرب ويمتحن من لم يعلم اصول صنعه الكيمياء ، ويعرف كل أبواب هذا العلم ويدرك الغايات التى يرمى إليها من بحثه واختباره ، بل يجب أن تكون هذه الغايات واضحة في ذهن هذا العالم حتى تسمى لتحقيقها على بصيرة وهدى وهو ما يوضحه قوله :

« أن كل صناعة لابد لها من سبوق العلم في طلبها للعمل ، لأنه انما هو إبراز ما في العلم من قوة الصانع الى المادة المصنوعة لاغير »[٣٤]

ومن كان مدركا للمعلومات المختلفة في العلم الواحد كان حقاً حاكما على الأمر قبل كونه وكيف ومتى يكون »[٣٥]

وهناك عبارة وردت في كتابه « الرحمة »[٣٦] . يصف بها تجربة أجراها ، وهي تدل على دقة ملاحظة ، قال ما خلاصته : كان لدى حجر ممغطس يرفع قطعة من الحديد وزنها مئة درهم وحفظته عندى زمنا طويلا ، ثم جربته على قطعة أخرى من الحديد ، فلم يرفعها ، فظننت أن هذه القطعة الثانية من الحديد قد تكون أكبر وزنا من القطعة الأولى ، فوزنتها ووجدتها أقل من ثمانين درهما ، ومن هنا استنتجت أن قوة الحجر الممغطس قد نقصت ، على الرغم من ثبات وزنه .

(٣١) جابر بن حيان : الخواص الكبيرة ، المقالة الثانية والثلاثون ، ص ٣٢٢ .
(٣٢) جابر بن حيان : كتاب السبعين ، المقالة الثامنة عشر ، ص ٤٦٤ .
(٣٣) جابر بن حيان : كتاب التجريد ، ص ١٣٧ ، تحقيق هولميارد باريس عام ١٩٢٨م .
(٣٤) جابر بن حيان : كتاب البحث ، ص ١٥ ، مخطوط بدار الكتب تحت رقم ٢٨٦١ .
(٣٥) جابر بن حيان : كتاب البحث ص ٢٦٥ ، المخطوط .
(٣٦) هولميارد : الكيمياء حتى عهد دولتن ، ص ١٧ ـ ١٨ .

٢ ـ علم الميزان :

وجه جابر بن حيان الانتباه إلى خاصية العلوم التجريبية الأساسية وهي الاهتمام بالنواحي الكمية من الأشياء دون النواحي الكيفية ، أو تحويل تلك الأخيرة الى كميات وأرقام رياضية ، وبخاصة وأنه ينكر معرفة الانسان لماهيات الاشياء في حقيقتها ، وينكر تغيير هذه الماهيات ، ولذلك لا يصل الانسان في نظره إلا الى معرفة أوزان الطبائع أو كمياتها ، وذلك يتم بوزن تلك الأجسام لمعرفة النسب المختلفة لموادها .

ويصنع جابر « نظرية الميزان » الذى به تعلم كم من الطبائع الاربع في الشيء المراد تحويله وتغييره ، من حيث ان الكيفيات أو الماهيات لا أوزان لها ، وانما الاوزان فقط للاجسام فاذا أردنا تغييرا في المادة ، فعلينا بتغيير النسب بالزيادة أو النقصان ، وقد اعتبر « بول كراوس » هذه النظرية أكبر محاولة قامت في العصور الوسطى من أجل ايجاد علوم طبيعية تقوم كلها على فكرة الكم والمقدار (٣٧) وهو المطلب الأساسي الآن في العلوم التجريبية الحديثة ، حيث ينصب اهتمام العلماء على النسب الكمية دون الخواص الكيفية في مختلف تلك العلوم والذى يحقق للباحث قدرا كبيرا من الموضوعية ، ويجنبه الوقوع في التفسيرات الذاتية .

وقد جعل جابر هذا الميزان أساس اجراء التجارب حيث اعتبره المعيار الدقيق لقياس المواد والظواهر كميا (٣٨) . فالمواد والأجسام لا تختلف فيما لا تختلف فيما بينها الا باختلاف نسبة الطبائع المكونة لها ، ولذلك فكل عالم « اذا علم القياس بين أفعال الطبائع يرتبه على اختياره كيف شاء » (٣٩)

والمفهوم الصحيح هنا أنه علاقة بين وزنين أو طولين ، وعملية المعايرة أو التقدير تكون باضافة مقدار ما ، وهو الجسم المراد وزنه أو قياسه الى مقدار آخر يمثل طولا أو ثقلا ، وهذا هو الميزان الوزني ، ويجب أن نفرق بينه وبين ميزان الطبائع الذى به نعلم كم من الطبع المعين (الحرارة ، البرودة ، اليبوسة ، الرطوبة) موجود في الكائن المعين ، وهل تغلب عليه الحرارة أو البرودة ، واليبوسة ، أو الرطوبة ؟

فان كانت الحرارة غالبة عرفنا أن البرودة فيه مستكنة مستبطنة ، وإن كانت البرودة غالبة عرفنا أن ـ الحرارة فيه مستكنة ومستبطنة ، وكذلك قل في صفتى اليبوسة والرطوبة . وما دمنا قد عرفنا أي الطبائع قد غلب فظهر ، وأيها قد انكمش فاختفى ، فان الطريق الى العمل ينفتح أمامنا لاجراء التجارب التى نحول بها الجسم على أي نحو أردنا ، فنقلل من حرارته لتزيد برودته أو نقلل من صلابته لتزيد من ليونته ، وهكذا هو ميزان الطبائع .

وأما « الميزان الوزني » فهو أن يكون مقدار الوزنين في الميزان مقدارا واحدا ، على أن للميزان الوزني معنى آخر ، وهو أن يتماثل الشكلان ، فإن كان أحدهما مدورا كان الآخر مدورا كذلك ، أو مسطحا كان مسطحا .

ومن معاني الميزان كذلك أن يحلل الشيء المركب المخلوط إلى عناصره التى منها ركب وخلط ، وفيها يقول « جابر » : أما موازين الأشياء التى قد خلطت مثل أن يخلط زجاج وزيبق على وزن ما . . فان في قوة العالم في الميزان أن يقول لك كم فيه من الزجاج وكم فيه من

(٣٧) Kraus (Paul) : Jabir Ibn Hayyan. Tom 11 P. 9.

(٣٨) الكمية عند جابر هي : الخاطرة المشتملة على قولنا الأعداد مثل عدد مساو لعدد أو عدد مخالف لعدد وسائر الارطال والأعداد والأقدار من الموازين والمكاييل « جابر : كتاب البحث ، ص ٩٩ ، المخطوط ، وكتاب الميزان الصغير ، ص ٣٤ ، من منتجات كراوس .

(٣٩) Kraus (Paul) Jabir. Tom 2 P. 95.

الـزئبق ، وكـذلـك الفضـة والـذهب ، والنحاس والفضة ، أو ثلاثة أقسام أو أربعة أو عشرة أو الف ان جاز أن يكون ذلك ، فإنا نقول : إن هذا من الحيل على تقريب الميزان وهو حسن جدا ، ولو قلت أنه كدليل على صحة هذا العلم ، أى علم الموازين ، لكنت صادقا » (٤٠)

ويبين لنا جابر مثلا كيف نصنع « الميزان الوزني » وكيف تستخدمه وفي أي البحوث العلمية تستخدمه مما يدل على دقته التجريبية وعلى سداد منهجه للوصول إلى نتائج علمية في موضوع كالوزن النوعى للمعادن ، كان أساسا لكثير من العلماء المسلمين الطبيعيين الذين أتوا من بعده كالرازى والبيروني الذين أضافوا الكثير إلى مثل هذا الموضوع ، حيث أمكن لعالم كالبيروني ان يتوصل إلى معرفة الوزن النوعى لثمانية عشر معدنا وحجرا كريما قريبة جدا لما توصل اليه العلماء المحدثون ، بأجهزتهم الحساسة ، وما كان له أن يتوصل الى ذلك لولا بحوث جابر بن حيان الرائدة في هذا المضمار ، وتعتبر الجهاز الذى يصنعه جابر للوزن النوعى هو صورة مبسطة لذلك الجهاز المخروطى المائي الذى يصنعه البيروني من بعد .

وجابر بن حيان في النص الذى نورده يشرح تجربته في الوزن النوعى ويصف أجهزته التي استخدمها ، ثم يصف الطريقة التي استعان بها بالاضافة الى النتائج التي تـوصـل اليهـا في استخـراج الـوزن النوعى للذهب والفضة .

يقول جابر : « فاستعمل ميزانا على هيئة الأشكال ، ويكون بثلاث عرى خارجة الى فوق ، واعمل بهذه الكفتين كعمل الموازين ، أعنى من شدك بها الخيوط وما يحتاج اليه ، ولتكن الحديدة الواسطة التي فيها اللسان في نهاية ما يكون من الاعتدال حتى لا يميل اللسان فيها أولا - قبل نصب الخيوط عليها - إلى حبة من الحبات ، ويكون وزن الكفتين واحدا وسعتهما واحدة ومقدار ما يملؤهما واحد ، فإذا فرغت من ذلك على هذا الشرط ، فلم يبعد عليك كثير شيء ، ثم شد الميزان كما يشد سائر الموازين ، ثم خذ إناء فيه ما يكون عمقه إلى اسفل نحو الشبر أو دونه أو أكثر كيف شئت ، ثم املأه ماء قد صفى أياما من ذعلة وقذره وما فيه ، كما تصفى البنكانات (٤١) ثم اعمد إلى سبيكة ذهب احمر خالص نقي جيد ، ويكون وزنها درهما ، وسبيكة فضة بيضاء خالصة صرفا ، ويكون وزنها درهما ، ويكون مقدار السبيكتين واحد ثم ضع الذهب في إحدى الكفتين والفضة في الأخرى ، ثم دل الكفتين في ذلك الماء الذى وضعنا الى أن تغوصا في الماء وتمتلئا من الماء ثم اطرح الميزان فإنك تجد الكفة التي فيها الذهب ترجع عن الكفة التي فيها الفضة وذلك لصغر جرم الذهب وانتفاش الفضة ، وذلك لا يكون الا من اليبوسة التي فيها ، فاعرف الزيادة التي بينهما بالصنجة وكذلك يقاس كل جوهرين وثلاثة وأربعة وخمسة وما شئت من الكثرة والقلة ، مثل أن تعرف النسبة التي بين الـذهب والنحاس ، والفضة والنحاس ، والذهب والنحاس والرصاص ، والفضة والرصاص والنحاس ، والفضة والذهب والرصاص . . وكذلك ان شئت اثنين أو ثلاثة ثلاثة أو كيف أحببت » (٤٢)

٣ - منهج البحث العلمى :

وقد توصل جابر إلى مفهوم شبه متكامل لمنهج البحث العلمي من حيث أنه أدرك وظيفة كل من الاستنباط أو

(٤٠) كتاب الأحجار على رأي بليناس ، الجزء الثاني .
(٤١) البنكان كلمة فارسية الأصل ، ومعرب « بنكان » هو « طنجان » .
(٤٢) جابر بن حيان : الأحجار على رأي بليناس ، الجزء الثاني .

الاستدلال والاستقراء ، وزاوج بين كل منهما بعد أن أدرك حقيقة وظيفة كل منها على حدة ، ثم استخدم كل منهج في موضعه ، فهو في كتابة « البحث » يميز بين الجانب الاستقرائي والجانب الاستنباطي في المعرفة الاول ما تدركه الحواس والثاني يكتسب بالعقل والبديهة . فهو يقول على المنهج الاستنباطي العقلي :

« وأما الموجود بالعقل فإنه ينقسم إلى قسمين : أما الاول مسلم لا يحتاج إلى دليل . والثاني ما كان الادراك له الوجود له بدليل . ولا يكون واضحا للعقل وظاهرا من أول وهلة . (٤٣)

فالاول هو العلم الرياضي الذي يعتمد على البديهيات والمسلمات الواضحة بذاتها . أما الثاني فهو العلم الطبيعي الذي لابد فيه من الرجوع إلى الواقع والتجربة لادراكه . لذلك يفرق بين الأوائل هي أولية في العقل لا تستنبط من غيرها ، وهي تسبق غيرها ولا يسبقها غيرها . والثواني التي يطلب عليها الدليل لا تكون واضحة بذاتها ، بل لابد من الرجوع إلى ما هو أبسط منها فيقول :

« ينبغي أن تعلم أولا موضوع الأوائل والثواني في العقل كيف هي حتى لا نشك في شيء منها ولا نطالب في الأوائل بدليل ونستوفي الثاني منه بدلالته » (٤٤)

وقد وضح الباحث الكبير الدكتور زكي نجيب محمود كيفية مزاوجة جابر بن حيان بين كل من المنهجين الاستنباطي والاستقرائي ، فاذا كان الاول هو المنهج العقلي المتبع في الرياضيات والثاني هو الاسلوب الحسي المتبع في معرفة الظواهر المادية ، فان المزاوجة بينهما هي تحقيق للمنهج العلمي بشكل متقدم في مثل هذه الازمان البعيدة .

فاذا كان طريق السير في البحث العلمي (٤٥) مشاهدات توحي بفروض ، ثم استنباط النتائج التي يمكن توليدها من تلك الفروض ، وأخيرا مراجعة هذه النتائج على الواقع لقبول الفروض أو رفضها ، إذا كان الأمر كذلك كانت المرحلة الأولى والأخيرة إستقراء والثانية استنباط . كان لجابر بن حيان منهج اعتمد على الاستنباط والاستقراء معا ، اعتمادا واعيا صريحا ، فاقرأ ـ مثلا ـ هذه الجملة الواحدة تجيء عرضا في حديثه ليصف بها منهجه ذلك :

« . . . قد عملته بيدي وبعقلي من قبل ، وبحثت عنه حتى صح ، وامتحنته فما كذب » (٤٦)

فها هنا قد أجمل جابر كل ما نريده نحن من الباحث العلمي في كلمات قلائل رتبت أدق ما يكون الترتيب ، فعمل باليد أولا ، واعمال للعقل فيما قد حصلته اليد ، ثانيا حتى تنتهي منه إلى نظرية مفروضة ، ثم امتحان تطبيقي ، ثالثا ، للغرض العقلي الذي فرضناه (٤٧) . وهو يفيض في هذا المنهج إفاضة كافية في مواضيع كثيرة من كتبه » (٤٨) .

وقد اهتم أثناء ذلك بتعريف العلوم ، وتحديد مختلف المصطلحات العلمية لها بل هو قد وضع كتابا بذاته لتعريف مختلف المصطلحات وتحديد ألفاظ وحدود العلوم ، ونحن نعرف أن ـ تحديد المصطلح خطوة

(٤٣) جابر بن حيان : كتاب البحث ، ص ١١ ، من المخطوط .
(٤٤) جابر بن حيان : كتاب الخواص ، ص ٣٣٤ ، مختارات كراوس .
(٤٥) د. زكي نجيب محمود : جابر بن حيان ، ص ٦٠ .
(٤٦) جابر بن حيان : كتاب الخواص ، المقالة الثانية والثلاثون ، ص ٣٢٢ .
(٤٧) د. زكي نجيب محمود : جابر بن حيان ، ص ٦١ .
(٤٨) جابر بن حيان : الأحجار على رأي بليناس ، جـ ١ ، ص ١٣٨ ، مختارات كراوس .

علمية مهمة في منهج البحث العلمي ، لانه يحول دون الخلط بين المصطلحات ويوفر قدرا كبيرا من الموضوعية ، لذلك يحث جابر على معرفة هذه المصطلحات ويطلب من قارئه كثرة النظر في هذا الكتاب الذى يضعه لذلك يقول :

« ياليت شعرى كيف يتم عمل لمن يقرأ كتاب الحدود من كتبنا ، فإذا قرأته يا أخى فلا تجعل قراءتك له مثل قراءة سائر الكتب ، بل ينبغى أن تكون قراءتك للكتب مرة في الشهر ، وأما الحدود ، فينبغى أن ينظر كل ساعة ، وأن أعطاء الحد أعظم ما في الباب »(٤٩) .

وقد عرف « الحد » بأنه « هو الاحاطة بجوهر المحدود على الحقيقة ، حتى لا يخرج منه ما هو فيه ولا يدخل فيه ماليس منه »(٥٠) . وهو في هذا التعريف يشبه أرسطو ، حيث يجعل التعريف هو ماهية الشيء التى تحد بالجنس والفصل أو الخاصة ، حتى لا يدخل في حقيقة الشيء ما ليس من صفاته الأساسية ولا يخرج منه ما هو من مقوماته الضرورية (٥١)

أما عن جوهر منهج البحث العلمي ، وهو المنهج الاستقرائي ، والذى كان يرادفه أو يستخدم بدلا منه مصطلح القياس أو الاستدلال ، فقد جعله « جابر » على ثلاثة اوجه هي :

أ - دلالة المجانسة ب - مجرى العادة ج - دليل الآثار .

أ - دلالة المجانسة :

يسميها جابر بالأنموذج ، من حيث أنها استدلال بنماذج جزئية من أجل التوصل إلى حكم كلى يتجاوزها . وعلى الرغم من أن العالم قد يضطر إلى الحكم على الكل بناء على قياسه على الجزء الذى يضمه إلا أن هذه الدلالة ظنية احتمالية من حيث أن وجود النموذج لا يدل بذاته على وجود الكل الذى قيل أنه متمثل في هذا النموذج ، ويدلل على ما ذهب إليه بالخطأ الذى وقع فيه نحلة « المثالية » في النور والظلمة ، حيث أكدوا على أنه ما دام في العالم نور وظلمة وخير وشر وحسن وقبح ، فإنه يجب أن يكون خارج هذا العالم ايضا نور وظلمة وخير وشر وحسن وقبيح ، لان ما في هذا العالم من هذه الاشياء كلها هو بمثابة العينة أو الأنموذج التى تدل على ما هو خاف عنا في عالم الغيب .

ولذلك يرى جابر أن هذا الاستدلال لا يستقيم إلا إذا أثبتوا أولا أن ما في هذا العالم هو جزء من كل ، وأما اذا لم يثبتوا ذلك امتنعت ضرورة النتيجة التى انتهوا اليها « الا ترى ان الانموذج لا يثبت عند من دفع اليه ، كم من ذلك الجوهر عند من أراه ذلك الانموذج ، بل لا يثبت عنده بعلم يقين أن عنده من ذلك شيئا غير ما اراه » (٥٢)

ومن هنا فدلالة الأنموذج إن استدل بها لا تعطى اليقين الكامل ، بل تسمح بنسبة من الظن تجعل القوانين هنا احتمالية والدلالة ظنية مما يعطى العلماء فرصة تغيير القانون أو البحث دائما عن صياغات جديدة أكثر احتمالية ، مما يدفع دائما إلى مزيد من البحث والتقصى وهو ما يتفق مع العلم التجريبي الحديث .

---

(٤٩) جابر بن حيان : الأحجار على رأي بليناس ، جـ١ ، ص١٣٨ .

(٥٠) جابر بن حيان : كتاب الحدود ، ص٩٧ ، مختارات بول كراوس ، القاهرة عام ١٣٥٤هـ .

(٥١) Irving : Reading of logic P. 8.

(٥٢) جابر بن حيان : كتاب التعريف ، ص٤١٦ ، مختارات كراوس .

ب ـ الدلالة المأخوذة من جري العادة :

وهي الاستدلال الاستقرائي في حقيقته من حيث أن العالم يصل إلى التعميم عن طريق مشاهدته لعدة أمثلة يراها متشابهة في ناحية من نواحيها فيعمم عليها الحكم تعمياً يجعلها كلا واحدا ، فهو يستدل مستقرئا النظائر ومستشهدا بالأشباه ومعتمداً على تكرار وجود نفس الخصائص وتكرار نفس الوقائع . وهذا شائع بين الناس ، إذا شاهدوا حادثة تعقبها أخرى عادة توقعوا اذا رأوا إحداهما أن يروا الأخرى ، ولا يكون هذا التوقع قائما إلا على أساس احتمالي محض لذلك فالاستدلال من جري العادة عند جابر ليس فيه « علم يقيني واجب اضطراري برهاني أصلاً ، بل علم اقناعي يبلغ أن يكون أحرى وأولى وأجدر لا غير »[٥٣] .

يقول « جابر » : أن أضعف استدلال من هذا القبيل هو ذلك الذي لم يوجد له الا مثال واحد نقيس عليه حكمنا العام « كرجل قال مثلاً : إن امرأة ما ستلد غلاماً ، فسألناه عن الدليل من أين علم ذلك ؟ فأجابنا بأن قال / من حيث أنها ولدت في العام الأول غلاما ، ولم تكن تلك المرأة ولدت إلا ولدا واحدا فقط »[٥٤] هذه هي أضعف حالات الاستقراء .

وأما أقوى حالاته ، فهي تلك التي نجد جميع ما في الوجود مطردا فيها على مثال واحد ، ولا نجد أبدا ما يخالف « كرجل قال : « ان ليلتنا هذه ستنكشف عن يوم يتبعها ويكون يعقبها فسألناه من أين علم ذلك ، فأجاب بأن قال : من قبل أني لم أجد ليلة إلا وانكشف عن يوم »[٥٥] . تلكما هما أضعف الحالات وأقواها بين حالات التدرج في القوة والضعف « وأما ما بين هذين - فقوته وضعفه في الدلالة بحسب كثرة النظائر وقلتها ، وليس في هذا الباب علم يقين واجب » .

ومن هنا فدلالة المجانسة تعتمد في قوتها وضعفها على كثرة النظائر والأمثال المتشابهة وقلتها ولكن هذا النوع من الاستقراء لا يبلغ يقين الاستدلال الاستنباطي المستخدم في الرياضيات والذي تولد به النتيجة من مقدماتها توليدا ما دامت المقدمات هي بالضرورة صحيحة . ولذلك فالتعميمات العلمية في الاستقراء المأخوذ من جري العادة هي تعميمات احتمالية ، حيث أن قياس الغائب على الشاهد في هذا النوع من الاستدلال « لما في النفس من الظن والحسبان »[٥٦] حيث أن في النفس ميلاً إلى توقع تكرار الحادثة التي حدثت ، وتزداد درجة احتمال التوقع كلما زاد تكرار الحدوث ، حتى يكاد أن يكون ذلك يقينا .

وقد سبق جابر بفكرة « الاحتمال » هذه كل من الفيلسوف « ديفيد هيوم » و « جون استيورت مل » وفلاسفة العلم المحدثين والذين أدركوا أن القوانين العلمية المبنية على مثل هذا الاستقراء هي قوانين احتمالية صحيحة في ضوء الوقائع المدروسة ، وربما تأتي وقائع أخرى تكذبها وتدفع الباحث إلى وضع صياغة أخرى للقانون تستوعب الجديد من هذه الوقائع . ومن هنا ندرك عبقرية جابر العلمية حين يقرر لنا حكما عاما يظل صحيحا رغم مرور كل هذه القرون الكثيرة حيث هو يكشف عن حقيقة المنهج الاستقرائي الجوهرية بقوله :

---

(٥٣) جابر بن حيان : كتاب التصريف ، ص٤١٨ ، من المختارات كراوس .
(٥٤) جابر بن حيان : كتاب التصريف ، ص٤١٨ .
(٥٥) جابر بن حيان : كتاب التصريف ، ص٤١٩ .
(٥٦) عبد الحميد سماحة : جابر بن حيان وأثره في الكيمياء ، ص ٤٢٠ المؤتمر العلمي العربي الأول جامعة الدول العربية ، القاهرة عام ١٩٥٣م .

« ليس لأحد أن يدعي بالحق أنه ليس في الغائب إلا مثل ما شاهد ، أو في الماضي والمستقبل إلا مثل ما في الآن »[٥٧] . فمن المشاهد لا يجوز الحكم على ما لم يشاهد إلا على سبيل الاحتمال .

وإذا لم يكن جائزا القطع بوجود الغائب على أساس الحاضر المشاهد ، فكذلك لا يجوز إنكار وجود الغائب إذا لم يقع في نطاق حسنا وإدراكنا .

فمعيار قبول الحقيقة أو ردها هو إمكان التحقق منها على نحو واقعي مشاهد سواء تمت تلك المشاهدة من العالم نفسه أو ممن هم موضع ثقته من العلماء الآخرين .

ولذلك « لا ينبغي أن يستدل الإنسان على أن العالم لم يزل (أزليا) من أنه لم يدرك أحد من الناس ابتداء كونه ، ولا على أنه لم يكن رجل إلا عن امرأة ورجل ، لأنه لم يدرك الأمر إلا كذلك ، من قبل أنه يمكن أن يكون وجود الناس متأخرا عن ابتداء كون العالم وأن يكون كون الإنسان الأول مخالفا لما عليه الأمر في تكوين سائر الناس »[٥٨] .

ويعلق الباحث الكبير الدكتور زكي نجيب محمود على النص السابق بقوله[٥٩] :

« وأحسب أن جابرا قد صور بهذه الفقرة السالفة حدود المنهج التجريبي أدق تصوير ، فمن المشاهد لا يجوز الحكم على ما لم يشاهد إلا على سبيل الاحتمال ، لا على سبيل اليقين ، لكنه إذا لم يكن من الجائز القطع بوجود الغائب على أساس الحاضر المشاهد ، فكذلك ليس من الجائز إنكار وجود الغائب ما دام هذا الغائب لم يقع في نطاق الخبرة والمشاهدة وإلا لانحصر الإنسان في حدود حسه هو ، أو في حدود ما تناهى إليه خبره ، ولزمه أن ينكر وجود أشياء كثيرة وهي موجودة ، ففي العالم بلدان وأمم لم يحس أهلها بالتمساح قط ، اذا أخبرهم مخبر بأن ثمة حيواناً يحرك لحيته العليا عند المضغ وجب عليهم أن ينكروا الخبر ما داموا لم يشاهدوا حيواناً كهذا ؟ كلا « فليس لأحد أن يدفع ويمنع وجود ما لم يشاهد مثله ، بل إنما ينبغي له أن يتوقف عن ذلك حتى يشهد البرهان بوجوده أو عدمه »[٦٠] .

وأما أن يحكم الإنسان بعدم وجود شيء ما دام يرد عليه أو يخبر به ، وأن يحكم ببطلان ما يخبر به ما دام لم يقع له في مشاهداته المباشرة ، فجهل بطريق الاستدلال - على ما قدرنا واضح[٦١] .

حـ - دلالـــة الآثـــار[٦٢] :

يمكننا أن نتبينها في قوله : « أنا نذكر في هذه الكتب خواص ما رأيناه فقط دون ما سمعناه أو قيل لنا أو قرأناه بعد أن امتحناه وجربناه »[٦٣] . فالمعول في الاستدلال على ما رآه فقط وامتحنه وجربه ثم تأتي شهادة غيره التي هي دلالة الآثار ليؤيد بها ما توصل إليه بنفسه حيث

(٥٧) جابر بن حيان : كتاب التصريف ، ص ٤٢٢ .
(٥٨) جابر بن حيان : كتاب التصريف ، ص ٤٢٢ ، من مختارات كراوس .
(٥٩) د. زكي نجيب محمود : جابر بن حيان ، ص ٧٣ .
(٦٠) جابر بن حيان : كتاب التصريف ، ص ٤٢٣ .
(٦١) جابر بن حيان : كتاب التصريف ، ص ٤٢٣ .
(٦٢) فقد الجزء الخاص بدلالة الآثار من موضعه بكتاب التصريف ، كما لاحظ كراوس ، حيث أن المخطوط مخروم من آخره ، ولكن يمكن استنتاج هذا النوع من الاستدلال .
(٦٣) جابر بن حيان : الخواص الكبير ، ص ٢٣٢ .

يقايس تجاربه على تجارب الآخرين وأقوالهم وبخاصة أن الباحث لا يمكنه منفرداً أن يصل إلى معرفة واختبار كل شيء ، ولا بد له من الاستعانة بمعارف العلماء الآخرين وشهاداتهم ولكن الثقة في هذه المعارف وتلك الشهادات تأتي في المرتبة الأخيرة .

وقد استخدم جابر بن حيان المنهج العلمي التجريبي السابق في الوصول إلى كثير من - حقائق علم الكيمياء ، على الرغم من تأثره بنظرية الطبائع الأربع اليونانية والتي تأثر بها كثير من العلماء الطبيعيين في هذا الوقت ، إلا أنه كان يوصي تلاميذه بالاهتمام بالتجربة وعدم التعويل إلا عليها ، مع التدقيق في الملاحظة ، والاحتياط وعدم التسرع في الاستنتاج . وفي ذلك يقول :

« ما افتخر العلماء بكثرة العقاقير ، ولكن بجودة التدبير ، فعليك بالرفق والتأني وترك العجلة ، واقتف أثر الطبيعة فيما تريده من كل شيء طبيعي » . والتدبير الذي يقصده جابر في الكيمياء هو « ذلك العلم بالأفعال المغيرة لإعراض ما حلت فيه - إلى إعراض آخر أشرف منها »[٦٤] ذلك أن التدبير هو الذي يخرج ما في قوى الأشياء من القوة إلى الفعل . ومهمة الكيماوي تشبه وظيفة الطبيعة في تغيير الأشياء ولكن في زمن أقل يقول جابر : « لأنّ في قوى الأشياء ما يخرج بغير تدبير مدبر ، ولكن الطبيعة علة خروج الطلع وخروج الرياحين البرية التي لا تعالج بالسقي واللقاح وأمثال ذلك ، فتخرج من القوة إلى الفعل بأنفسها وفي زمانها ، وأما غير ذلك مما علته إخراج التدبير للأشياء ، فهو محتاج إلى تدبير طريقة لإخراجه »[٦٥] .

لذلك فالكيماوي يحذو حذو الطبيعة في تكوينها للأشياء ، وكل الفرق هو أن الطبيعة تعمل من تلقاء نفسها ، أما العالم الطبيعي فيعمل عمله بتجربة مدبرة . ومن هنا يلخص جابر فلسفة لعلم الكيمياء بقوله : « في قوة الإنسان أن يعمل كعمل الطبيعة »[٦٦] .

وقد قال جابر بن حيان بنظرية في تكوين المعادن ، مؤداها أن جوهر المعدن زئبق انعقد بكبريت ، وأن المعادن تختلف فيما بينها باختلاف نسبة اتحاد الزئبق بالكبريت وهو اختلاف في أعراضها المتغيرة يقول جابر :

« أن الأجساد كلها في الجواهر زئبق انعقد بكبريت المعدن المرتفع إليه في بخار الأرض . وإنما اختلفت لاختلاف أعراضها »[٦٧] . والكبريت والزئبق مادتان افتراضيتان ليستا مرادتين على حقيقتهما واتحاد الزئبق بالكبريت لا يؤدي إلى تكوين مادة جديدة في كلتيهما . فالذي يحدث هو انحلال هاتين المادتين إلى دقائق صغيرة تمتزج ببعضها .

وهذا الرأي في الاتحاد الكيماوي لا يختلف عن الرأي الذي قال به الكيماوي الإنجليزي « جون دالتون »[٦٨] John Dalton (١٨٤٤م) من أن الاتحاد الكيماوي يكون عن اتصال ذرات العناصر المتفاعلة بعضها مع بعض .

وقد وصف جابر بن حيان كل العمليات الكيماوية في كتابه « الخواص الكبير » كالتبخير والتقطير والترشيح والتكلس والإذابة والتبلور والتصعيد . وحضر كثيراً من

---

(٦٤) جابر بن حيان : كتاب الحدود ، ص١٠٩ .
(٦٥) جابر بن حيان : اخراج ما في القوة الى الفعل ، ص ٦ - ٧ .
(٦٦) جابر بن حيان : كتاب السبعين ، ص ٤٦٣ ، من مختارات كراوس .
(٦٧) عبد الحميد سماحة : جابر بن حيان ، وأثره في الكيمياء ، ص ١٠٤ .
(٦٨) هولميارد : الكيمياء الى عهد دولتن ، ص ٩٠ .

المواد الكيماوية وعرف خواصها الطبيعية مثل نترات الفضة ، وحامض الأزوتيك . وهو أول من لاحظ أن محلول نترات الفضة يكون مع محلول ملح الطعام راسباً أبيض ، وأن النحاس يكسب اللهب لوناً أخضر .

ويعتبر جابر بن حيان مكتشف « الماء الملكي Aqua Regia» ، « وزيت الزاج » ، حامض الكبريت Sulphuric Acid ، « وماء العقد » Nilric Acid ، « وحجر جهنم نترات الفضة » Nitrate of Silver . ويرجع أنه هو الذي ركب « الزرنيخ » وحجر الكحل من الزرنيخ ، والأثميد Ithmid ، وهي ما يرمز اليه في علم الكيمياء بالصيغ الآتية على التوالي :

(١ س٣ س٢ ، ١ س٢ س٣ ، س ب٢ س٣ .

وعرف جابر ظاهرة التبلر ، وعملية تسخين الفلزات في الهواء الجوي ، والتسامي أو التصعيد وحاول تفسير طبيعة كل من هذه العمليات ، ووصف طرق تحضير الصلب وغيره من المعادن والأصباغ الخاصة بالأقمشة والجلود والشعر والورنيش للأقمشة المضادة للمطر ، ولحماية الحديد ، وعرف فائدة « ثاني أكسيد المنجنيز في صناعة الزجاج ، وكان حامض الستريك من الأشياء المألوفة لديه وعرف كيفية تركيز حامض الخليك(٦٩) .

٤ ـ أخلاقيات البحث العلمي : وأخيراً نعرض باختصار للمبادىء الخلقية التي توصل اليها جابر ابن حيان منذ أكثر من عشرة قرون ، وهي مبادىء يرى أن الباحث العلمي يجب أن يتصف بها إذا أراد حقاً أن يكون باحثاً موضوعيا نزيها ، وهي صفات لا يخلو منها كل عالم ينشد الحقيقة .

يقول جابر لتلميذه أنه لا نجاح في عمل علمي إلا إذا كان مسبوقاً بعلم ، فالتحصيل النظري أولاً ثم التجربة والتطبيق من بعد ، وعلى الرغم من أن التحصيل الكامل قد يقتضي تعبا وجهدا كبيرا لكنه لا مفر من ذلك إذا أراد الوصول إلى الحقيقة كاملة يقول « اتعب أولا تعبا واحداً ، واجمع ، وانظر ، واعلم ، ثم أعمل ، فإنك لا تصل أولاً ، ثم تصل إلى ما تريد »(٧٠) .

وهذا يقود الباحث إلى مبدأ مهم آخر ، وهو أن يكون مثابراً دءوباً غير يائس من الكشف عن الحقيقة المبتغاة ، فما أكثر ما يقتضي البحث عناء وجهداً شديداً ، قد لا يحتمله الباحث ، فينفض عنه في قنوط ، لكن الذي يريد الإحاطة بعلم من العلوم ، يجب عليه المثابرة التي لا تعرف إلى اليأس سبيلا ، لذلك يستشهد بالآية الكريمة « ولا تيأسوا من روح الله أنه لا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون »(٧١) .

كذلك على الباحث أن يخفي نتائج علمه وأبحاثه عن الجهلاء والدهماء ، ولا يعرف بها إلا المخلصين من العلماء وأهل الاختصاص ، حتى لا يُساء استغلال الأبحاث العلمية في غير موضعها ، كما أن عليه أن يكشف عن أبحاثه لأهل الاختصاص كل على قدر فهمه وحدود إدراكه ، حتى لا يعجز عن الفهم والتصور لمثل هذه النتائج البعيدة يقول :

« ولولا أنني أمرت أن أعطى الناس بقدر استحقاقهم لكشفت من نور الحكمة ما يكون معه الشفاء الأقصى ، ولكني أمرت بذلك لما فيه من الحكمة ، لأن العلم ـ يا أخي ـ لا يحمله الانسان إلا على قدر طاقته وإلا أحرقه ،

(٦٩) ج . كروثر : العلم وعلاقاته بالمجتمع ، ص ٦٧ ، ترجمة د . ابراهيم حلمي ـ القاهرة عام ١٩٤٧ .

(٧٠) جابر بن حيان : الخواص الكبير ـ المقالة الرابعة والعشرون ، كراوس ، ص ٣٢٣ ، ٣٢٤ .

(٧١) جابر بن حيان : الخواص الكبير ، ص ٣١٧ .

كما لا يقدر الانسان والحيوان أن يحمل إلا بقدر طاقته ومله ، والا فاض ، ورجع بالذل والعجز »(٧٢) .

وقد روى « الجلدكي » في شرح المكتسب عن جابر بن حيان(٧٣) رواية تبين وجهة نظر ابن حيان في وجوب تكتم العالم حتى يصادف الظروف المواتية ، وذلك أن تلميذاً أراد التعلم والأخذ عنه فماطله جابر وراوغه ، فلما أصر التلميذ ولم يتحول عن طلبه ، قال جابر :

« إنما أردت أن أختبرك وأعلم حقيقة مكان الإدراك منك ، ولتكن من أهل هذا العلم على حذر ممن يأخذ عنك ، واعلم أن من المفترض علينا كتمان هذا العلم ، وتحريم إذاعته لغير المستحق من بني نوعنا ، وأن لا نكتمه عن أهله ، لأن وضع الأشياء في محالها من الأمور الواجبة ، ولأن في إذاعته خراب العالم ، وفي كتمانه عن أهله تضييع لهم » .

أما الصفات الخلقية التي يتحلى بها العالم ، فهي صفة « الانصاف » وحيث أن الحقيقة هي طلبة العالم وغايته من بحثه ، لذلك عليه تحقيق هذه الصفة إلى أقصى حد ممكن ، فعليه إنصاف خصومه من العلماء ، وإيراد حججهم كلها ، حجة حجة ، غير تارك لبعضها عمدا ، ولا مضيفا إليها شيئا من عنده ، ثم يرد على كل واحدة بما يراه مناسبا ، حتى يعطيهم حقهم غير منقوص شارحا لوجهة نظره بموضوعية . فيقول :

« إن العالم إذا كان متصفا فإنه ليس ينزل في الأقسام شيئا إلا ذكره ، واحتج عليه وله ، وأخذ حقه من خصومه ، ووفاهم حقوقهم ، وإلا فقد وقع العناد حماقة وجهلاً »(٧٤)

ولقد ترجمت كتب « جابر بن حيان » إلى اللاتينية وظلت المرجع الأول في الكيمياء زهاء ألف عام ، وكانت مؤلفاته . موضع دراسة مشاهير علماء الغرب أمثال كوب ، وبرثوليه ، وبول كراوس ومؤرخ العلم الكبير جورج سارتون . كما اهتم به « هوليارد » حيث أنصفه ووضعه في القمة بالنسبة للعلماء العرب المسلمين ، ولخص منهجه العلمي التجريبي في عدة نقاط هي :

- على صاحب التجربة العلمية أن يفهم التوجيهات العلمية التي يجريها .
- وعلى صاحب التجربة العلمية أن يفهم التوجيهات العلمية فهما صحيحاً .
- يجب على الباحث اجتناب ما هو مستحيل وعقيم وتوخي الغايات الممكنة .
- ويجب عليه العناية باختيار الزمن الملائم والفصل المناسب من فصول العام .
- يحسن أن يكون المعمل الذي يجري فيه أبحاثه في مكان معزول .
- يجب أن يتخذ الكيماوي أصدقاءه ممن يثق فيهم .
- لا بد أن يكون لديه الفراغ الذي يمكنه من إجراء تجاربه .
- وأن يكون دءوبا ومثابرا . وأن يكون صبورا كتوما .
- وألا تخدعه الظواهر فيتسرع في الوصول بتجاربه الى نتائجها .

(٧٢) جابر بن حيان : اخراج ما في القوة الى الفعل ، ص ٤٧ ـ مختارات كراوس .
(٧٣) حاجي خليفة : كشف الظنون ، ص ٣٤٣ ـ ٣٤٤ .
(٧٤) جابر بن حيان : كتاب التجميع ، ص ٣٦٣ ، مختارات كراوس .

عباس بن فرناس
من رواد الفكر العربي في الأندلس

سوادي عبد محمد
استاذ مساعد/ جامعة البصرة

وضع رواد الفكر الاول في الأندلس في بداية القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي ، أساساً متيناً للنهوض الحضاري الشامل الذي شهدته هذه البلاد ، بما قدموه في مجالات العلم والفلسفة والفن والأدب ، الى جانب علوم الاغريق التي احتلت بها الاندلس والتأثيرات التي تركتها بغداد والمشرق الاسلامي فيها ، وقد ظهرت ثمار جهودهم في الفترات اللاحقة من تاريخها ، حيث تكاملت حركة الفكر ونضجت مفاهيمها وهيأت لحلول عصور جديدة من الاستقلال الفكري ، تمت على يد أجيال من عباقرة الفكر العظام[١] ، الذين استلهموا تاريخ هؤلاء الرواد وساروا على خطاهم فتمكنوا من الخلق وتميزوا بالابداع .

ويبرز من بين جهرة الروّاد الذين أنجبتهم الأندلس في بداية الربع الثاني من القرن الثالث الهجري ، أبو القاسم عباس بن فرناس بن ورداس التاكرني[٢] القرطبي ، الذي عاصر الأمراء الثلاثة : الحكم بن هشام وعبدالرحمن بن الحكم ومحمد بن عبدالرحمن ١٨٠ ـ ٢٧٤ هـ/ ٧٩٦ ـ ٨٨٧[٣] ، حيث مارس نشاطه العلمي والفكري وقام بتجاربه في جوّ من الحرية لم يجدها في غير هذا العصر[٤] وقد عُدّ بحق واحداً من

(١) أمثال : ابن مسرة ، محمد بن عبدالله القرطبي ، ت ٣١٩هـ/ ٩٣١م وهو فيلسوف قرطبة الأول والمجريطي ، مسلمة بن أحمد ، ت ٣٩٨هـ/ ١٠٠٧م . رياضي وفلكي ، والزهراوي ، خلف بن عباس ت ٤٠٤هـ/ ١٠١٣م من نوابغ الأطباء العرب ، وابن باجه ، ابو بكر محمد بن يحيى ت ٥٣٣هـ/ ١١٣٨م . فيلسوف ورياضي وعالم طبيعي وبرز في الطب ، وابن طفيل ، ابو بكر محمد بن عبدالملك ت ٥٨١هـ/ ١١٨٥م فيلسوف وصاحب قصة « حي بن يقظان » وابن رشد ، ابو الوليد محمد بن احمد ت ٥٩٥هـ/ ١١٩٨م فيلسوف وفلكي وطبيب وابن البيطار ، عبدالله بن أحمد ت ٦٤٦هـ/ ١٢٤٨م من علماء النبات والأعشاب وابن النفيس ابو الحسن علي بن ابي الحزم ت ٦٩٦هـ/ ١٢٩٨م نابغة عصره في الطب وابن الخطيب ، لسان الدين ت ٧٧٦هـ/ ١٣٧٤م مؤرخ وأديب وابن خلدون عبد الرحمن بن محمد ت ٨٠٨هـ/ ١٤٠٥م مؤرخ وفيلسوف اجتماعي ، وكثير غيرهم من العلماء والفقهاء والمدرسين .

(٢) تاكرني ، كورة كبيرة بالأندلس ذات جبال حصينة يخرج منها عدة أنهار ولا تدخلها ، وفيها معقل رندة ، ينسب اليها جماعة من العلماء (ياقوت ، معجم البلدان جـ ٢ دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٥م) ص ٧٠٦ .

(٣) ابن حيان القرطبي ، « المقتبس في تاريخ أهل الأندلس » المخطوطة في مكتبة جامع القرويين بفاس نسخة مصورة ، الورقة ١٣١ ، ابن سعيد المغربي ، المغرب في حلى المغرب جـ ١ (مصر ، ١٩٦٤ تحقيق د. شوقي ضيف) ص ٣٣٣ ، يقول انه تداول صحبة السلاطين الثلاثة ويمدحهم أجمعين ، ويورد بعض أخباره معهم ، وكانت وفاته سنة ٢٧٤هـ/ ٨٨٧م .

(٤) د. أحمد هيكل ، الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط غرناطة (مصر ـ ١٩٧٤) ص ١٢٧ .

عباقرة الأندلس وأفذاذها ، الذين استطاعوا تحقيق أروع الكشوفات في ميادين العلوم التجريبية فمهّدوا الطريق للأجيال اللاحقة من علماء العصر الحديث[٥] .

ويلاحظ مما ردده عنه المؤرخون والكتاب المعاصرون ، مكانته في تاريخ هذه البلاد وأهميته الفكرية والعلمية . فليس هناك من شك في أن ظهوره يُعد من مظاهر الوثبة الثقافية في تلك الفترة ، وأنه كان من مفاخر الأندلس ، وربما لا نكون مبالغين إذا قلنا انه من مفاخر الفكر الانساني عامة[٦] كذلك ، فهو يؤكد الجانب العلمي التقدمي والتطور الفكري والعلمي في الحضارة العربية الأندلسية بوجه خاص[٧] .

ولعل من المفيد ، اذا أردنا ان نُفصّل في موسوعية هذا العالم المتفرّد ، أن نُضمّن البحث موضوعات تدل عليها وتشرحها بما تُسعف به النصوص والحقائق التاريخية المتوفرة لدينا ، كما هو مُبيّن فيما يأتي :

عباس بن فرناس فيلسوفاً

وصف عباس بن فرناس بـ « الحكيم » أو « حكيم الأندلس » ؛ فقد نقل إبن حيان القرطبي عن الحسن بن محمد بن مفرج ، قال : « كان عباس بن فرناس الحكيم لا يزال يفره قريحته الحكيمة »[٨] ولعل إشتغاله بالفلسفة واهتمامه بأدواتها أكسبه هذا اللقب ، فيشير هذا المصدر الى الابداع الذي تميّز به عباس بن فرناس في موضوعات الفلسفة اليونانية والاسلامية ، حيث اتقن اللغة اليونانية فترجم عنها الى العربية من كتب اليونان في الفلسفة والموسيقى ما ترك أثراً في الحياة الفكرية . ان إشارة المؤرخ الى أنه وجد بخط ابي بكر عبادة الشاعر عن أحمد بن فرج البيساري أنه قال : « أبدع عباس ابن فرناس عندنا في فنون التعاليم القديمة والحديثة ، وفلسف وعرّب في غير ما ذهب من الحكمة »[٩] تأكيد على إهتمام عباس بن فرناس بالفلسفة وطرف الحكمة ودراسة مصادرها وتتبع أصولها واشاعة مفاهيمها : ومن المحتمل جداً أن أبا سعيد المغربي ، إستند في رسالته : « نجوم السماء في حلى العلماء » التي ضمنها كتابه الموسوم : « المغرب في حلى المغرب » ، من أن عباس بن فرناس « كان فيلسوفاً حاذقاً »[١٠] على ما جاء به ابن حيان في هذا الصدد ، فوصفه بالحذق والأستنباط في فنون الحكمة .

وللأسف فالمصادر المتوفرة لدينا الآن لا تسعفنا بكثير من المعلومات والتفصيلات عن عباس بن فرناس ، الفيلسوف او الرياضي ، وما يتعلق بنشاطه في هذه الجوانب وما هي مصنفاته ومؤلفاته ؟ أو مساجلاته ومحاوراته ؟ او إستنباطاته في فنون الحكمة القديمة والحديثة ؟ ولكن ، يبدو أن وراء الاخبار المتفرقة والمشتتة عن النشاط الذي كان يزاوله عباس بن فرناس في جوانب الحكمة والفلسفة والرياضيات والطب ، جهوداً واسعة وأعمالا كثيرة مفقودة ، لعلها أتلفت في حياته او اهملت بعد وفاته وعفت عليها عوادي الزمن بسبب الموقف المعادي من بعض أولي الأمر من كبار رجال الدولة الأموية أو ارتياب بعض أعيانها المقربين

(٥) كريم عجيل حسين ، الحياة العلمية في بلنسية (رسالة ماجستير ، بيروت ـ ١٩٧٥) ص ١٨٦ .
(٦) المصدر السابق ص ١٢٧ .
(٧) الدكتور محمد عبدالحميد عيسى ، تاريخ التعليم في الأندلس (مصر ـ ١٩٨٢) ، الطبعة الاولى ، دار الفكر العربي ، ص ٩٠ ـ ٩١ .
(٨) المقتبس من انباء أهل الأندلس (تحقيق الدكتور محمود علي مكي ، بيروت ١٩٧٣ ، دار الكتاب العربي) ص ٢٨٣ ، ابن سعيد المغربي ، المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ المقري ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب جـ ٤ (تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الكتاب العربي ص ٣٤٦) ، بيروت .
(٩) المقتبس من أنباء أهل الأندلس ص ٢٧٩ ـ ٢٨٠ .
(١٠) ص ٣٣٣

إليها أو إرتياب بعض الفقهاء والعلماء منه ، وهؤلاء جميعاً ربما يرون في ظهوره وتقربه من الأمراء خطراً على مصالحهم ، وحتى العامةُ وغوغاؤها ، راحت تجاربه وأصبحت أداة بيد من يُسيّرها ضده .

عباس بن فرناس مخترعاً

أما الأخبار المتصلة بتوليداته واختراعاته وكشوفاته في ميادين العلوم التجريبية ، فلدينا نُتف عنها لا تغنينا عن تفصيلات نطمح الى الحصول عليها في المستقبل . وهذه النشاطات العملية كانت تقوم في الغالب على استنباط الحكمة الرياضية وأصولها الأربعة التي تتجسد في علم العدد وعلم الهندسية وعلم الهيئة وعلم الموسيقى ، وقد انتهت تجاربه الى اختراع عدد من الآلات الرياضية والفلكية والتي كانت تتميَّز بالدقة والابتكار ، ومنها الآلة الموسومة بـ « ذات الحلق » لرصد الكواكب السيارة والنجوم والقمر في الليل أو الشمس في النهار ، قدمها الى أمير الاندلس عبدالرحمن بن الحكم بن هشام ٢٠٦ - ٢٣٨هـ ، الذي كلفه بصنعها .

وقد ذكر ابن حيان أن عباس بن فرناس عمل « ذات الحلَق » للأمير عبدالرحمن بن الحكم[١١] وقد اعربت الابيات المذيّلة برسالته للامير عن وظيفة هذه الآلة التي يقول عنها ، انها أعيَت جهابذة الفلاسفة وكبارهم في الاهتداء اليها[١٢] .

والآلة تتكون من حلقات عدة ربما تصل الى الست او السبع ، ويبلغ قطر الواحدة منها حوالي ثلاثة أمتار ونصف المتر ، متداخلة ، وفي وسطها كرة معلقة تمثل حركة الكواكب السيارة ، ويتبين من عملها ، أن سطوع أشعة الشمس أو القمر يجعل الحلق الذي رُكب فيها ، يتخذ أوضاعاً معينة تنعكس على الكرة التي بداخلها ، في الليل حيث يمكن رصد النجوم والكواكب في مواضعها ، وفي النهار يمكن مراقبة الشمس وقياس الظل .

ونتيجةً لشيوع مذهب العالم اليوناني الأصل بطليموس[١٣] في الحساب والجداول الفلكية في المشرق وتسربه الى بلاد المغرب والاندلس في بداية القرن الثاني الهجري ، واطلاع عباس بن فرناس على الترجمة العربية لكتاب العالم الفلكي الهندي « براهمكيت » الموسوم بـ « براهمجهطه صانت »[١٤] ، فقد استطاع عباس بن فرناس ان يطور آلته : « ذات الحلَق » إسترشاداً بالحلقات الفلكية المسماة : "Armillar" او « ذات الحلقات » الموصوفة في كتاب « المجسطي »[١٥] "ALMAGEST" لبطليموس الذي عالجها وجاء بتخطيطات لها .

---

(١١) المقتبس ص ٢٨٢ - ٢٨٣ .

(١٢) قال :

قد تمّ ما حاولتَ من آلةٍ ... أعيا الفلاسفة الجهابذة دون
لو كان بطليموس ألهم صنعة ... لم تشتغل بجداول القانون
فإذا رأته الشمس في أفلاكها ... بعثت اليه بنورها الموزون
ومنازل القمر التي حجبت سما ... دون العيون بكل طالع حين
يبدو فيهما بالنهار كما بدت ... بالليل في فلكيهما الجون

(١٣) ويطلق عليه « القلوذي » (محمد عبدالله عنان ، تراجم اسلامية شرقية وأندلسية ـ القاهرة ـ ١٩٧٠) ص ٢٦٧ ولد في مصر وتوفي فيها عام ١٦٧م وهو من علماء الهيئة والتاريخ والجغرافية ، أشهر مؤلفاته « الجسطي » و « أثر البلاد » وصاحب النظرية الفلكية القائلة : « ان الأرض ثابتة ، وان الفلك يدور حولها » زيغريد هونكة ، شمس العرب تسطع على الغرب (بيروت ط ٤ ـ ١٩٨٠) ص ١٠٩ .

(١٤) الله الملك ، فيالهيرفا ، كرلونلينو ، علم الفلك ، تاريخه عند العرب في العصور الوسطى .

(١٥) لفظة يونانية معناها الترتيب وهو مؤلف من ثلاث عشرة مقالة في العلوم المختلفة ، ترجم في بيت الحكمة في عهد الخليفة العباسي المأمون (هونكة ، المصدر السابق ص ١٨٠) .

ويبدو أن التعقيد الذي تتميز به هذه الآلة في أدواتها وتركيباتها الكثيرة ، جعلت إبن حيان ، يعجز عن وصفها أو تقديم معلومات مفصلة عنها في كتابه ، بل يكتفي بأخبار مقتضبة ومشتتة[١٦] ، ويفعل مثل ذلك المؤرخون الآخرون ممن نقلوا عنه .

ويواصل عباس بن فرناس « توليداته » فيخرج « الميقاته »[١٧] ، وهي آلة لمقياس الزمن ، أشار اليها ابن حيان بقوله : « وعمل عباس بن فرناس ، الآلة المسماة : المنقانه[١٨] .. وهي تحريف ، لمعرفة الأوقات ، فأحكمها ورفعها الى الأمير محمد ، ونقش بها بعض الأبيات »[١٩] . كما ذكرها إبن سعيد المغربي بقوله : « وعمل المنقانه لمعرفة الأوقات ورفعها للأمير محمد »[٢٠] وربما إستعان عباس بن فرناس بكتاب المجسطي للاهتداء الى تخطيطات هذه الآلة ، ومن ثم استطاع ان يطورها . والآلة تعتمد على الظل وقياس درجاته وزواياه وحساب الدرجات التي هي بمثابة الساعات والدقائق والثواني في النهار ، حيث قسم شكلها الدائري الى مسافات متساوية ، كما هو الحال في الساعات في الوقت الحاضر ، أما في « الليل الحالك الظلمات » كما جاء في قوله الذي نقشه على الآلة ، فإن عملها يختلف ، ولعلها تعتمد هنا على حساب الدرجات التي قسمت اليها .

ومن المحتمل جداً أن تكون الميقاته هي « ساعة الشمس » ذات الشكل الدائري الذي يتوسطه محور ظاهر ، وتستطيع أن تحدد موضع الشمس في كل حين ، وكذلك تحديد الوقت وصنع التقاويم الزمنية ، وتسمى أحياناً : « ساعة الرحلة »[٢١] وقد أصبحت هذه الآلة أساساً لاختراع « ساعات الماء » ، و « ساعات الزئبق » ، و « ساعات الشمع المشتعل » ، أو التي تعمل بواسطة الأثقال المختلفة ، أو « الساعات الشمسية الدقاقة » و « الساعات المائية » القاذفة للكرات في قدح معدني وتدور حول محوّر تظهر فيه النجوم ورسومات من عالم الحيوان ، أو « ساعات ذات فتحات منسقة الواحدة تلو الأخرى في شكل نصف دائري » وما تلبث أن تبرق كلما جاوزت الساعة الثانية عشرة ليلاً ، في حين يمر فوقها هلال وضّاء[٢٢] .

والظاهر أن الهدف الذي كان يرمي اليه عباس بن فرناس من صنع هذه الآلة وإحكامها ، هو معرفة أوقات الصلاة وتعيينها ، وذلك تلبيةً لرغبة الأمير محمد بن

---

(١٦) المقتبس ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣ .

(١٧) إختلف المؤرخون في رسم حروف هذه الآلة ، فيسميها البعض « الميقاته » نسبة الى الوقت والزمن والاخر يطلق عليها اسم « المنقانه » أي التي تنتقل تباعاً الى الظل فيما ينقلها غيرهم بالثقاله ، وربما هي تحريف لها .

(١٨) تسمى في المغرب الاسلامي « المنجانه » وذكر دوزي انها تسمى في تونس « المكانه » أو « المكنة » وفي المناطق التي يسكنها البربر في شمال أفريقيا « التقانه » وقد أفرد دوزي لمعنى هذا اللفظ بحثاً ضمنه ملحق القواميس العربية جـ ٢ ص ٦١٧ انظر ابن حيان ، المقتبس ص ٢٨٣/ هامش رقم (١) .

(١٩) قال :

ألا انني للمسلمين خير أداة ... إذا غاب عنكم وقت كل صلاة

ولم تر شمس بالنهار ولم تر ... كواكب ليل حالك الظلمات

بيمن امام المسلمين محمد ... تجلت عن الأوقات كل صلاة

(٢٠) المغرب في حلى جـ ١ ص ٣٣٣ .

(٢١) هونكه ، شمس العرب تسطع على الغرب ، ص ١٤١ ـ ١٤٢ .

(٢٢) هونكه ، شمس العرب تسطع على الغرب ص ١٤١ ـ ١٤٢ .

عبدالرحمن ، الذي كلفه صنعها ، لما كان يتوسم فيه الاختراع والابتكار ، وما تعيين الوقت وتحديده فيها ، إلا الحصيلة النهائية لعملها طيلة الليل والنهار .

اما الأثر الذي تركه عباس بن فرناس في عمل الكتاب والنسّاخ والنقلة ، باختراعه آلة أسطوانية الشكل تستخدم للكتابة والخط وتغذّى بالحبر ، فكان واضحاً ، حيث سهّل مهمتهم في الكتابة والنسخ ، ووفر عليهم مؤونة حمل الأقلام والمحابر أينما ساروا[٢٣] . وهذه الآلة هي بمثابة قلم الحبر المستخدم في الوقت الحاضر ! وبذلك يكون هذا العالم قد سبق مخترعي الأقلام الحديثة بمئات السنين ، وأوجد هذه الأداة التي تشكل أهمية كبرى في نشر العلم والثقافة على نطاق واسع . غير ان انعدام المعلومات عن هذه الآلة التي إبتكرها ؟ ومن اية مادة صنعها ؟ وطريقة استعمالها ؟ وهل انتشرت في بلاد الأندلس الاسلامية الأخرى خلال تلك الفترة او في الفترات اللاحقة ؟ كل هذا يجعل هذا السبق الحضاري في طي النسيان لدى استعراض التاريخ واستلهامه في عصرنا الحالي . . .

وهناك الى جانب اختراعاته المتمثلة في « ذات الحلق » و« الميقاتة » و« قلم الكتابة الذي يعبأ بالحبر » . . التي ألقت المصادر المتوفرة عليها بعض الضوء ، ابتكارات أخرى تنوه اليها المصادر من طرف خفي وبدون ذكر التفصيلات . فيشير أبو بكر الزبيدي الى أنه « كان من أهل الذكاء والتقحُّم على المعاني الدقيقة والصناعة اللطيفة[٢٤] . كما يذكر ابن حيان انه : أبدع إبداعات لطيفة واختراعات عجيبة[٢٥] . وانه إهتدى الى أشياء شهدت له بالذكاء والبراعة وأعانته السعادة على قضائها [٢٦] . . وانه يخترع الطرف الملوكية ويولّد التحف المعجبة[٢٧] . . . ويذكر ابن سعيد المغربي انه الرائد على جماعتهم بكثرة الأدوات والفنون . . .[٢٨] ويروى المقري ، حكايات في الذكاء واستخراج العلوم واستنباطها عن عباس بن فرناس[٢٩] . . ما يؤكد علو منزلته في الاختراعات والتوليدات التي أخرجها في حياته

عباس بن فرناس فلكياً . .

ونسمع في المصادر ما يؤكد اهتمام عباس بن فرناس وتتبعه في علم الفلك والنجوم ، فيشير ابن حيان الى أن هذا العالم كان يحثّ الأمير محمد بن عبدالرحمن ، على ان يهبه « الدفتر » الذي كان يحتفظ به[٣٠] . . وهو تقويم

(٢٣) د. حسين مؤنس ، معالم تاريخ المغرب ، والأندلس (القاهرة ـ ١٩٨٠) ص ٢٩١ .

(٢٤) طبقات النحويين واللغويين (تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ط ١ ، القاهرة ١٩٤٥) ص ٢٦٨ .

(٢٥) المقتبس في تاريخ أهل الأندلس (المخطوط ، حوادث سنة ٢٣٢ ـ ٢٦٥) .

(٢٦) ابن حيان ، المقتبس ص ٢٢٨ .

(٢٧) م . ن . ص ٢٨٣ ـ ٢٨٤ .

(٢٨) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ .

(٢٩) نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٥ .

(٣٠) قال :

ولا تنسين الدفتر المحكم الذي هو الغاية القصوى الى آخر العصر
[illegible] إن نال مكنون علمه سواك من الأملاك في غير ذا العصر
وزش من الأعداء ما قد وجدتني فوصفك مقصود الى [illegible]
[illegible] الى أحل محله [illegible] الى شعر
[illegible] كان في رحمة الله [illegible] هذا وما صار ابن [illegible] الى القبر
(المقتبس ص ٢٨١ ـ ٢٨٢)

فلكي ، فيه رموز واصطلاحات في علم النجوم ، استعان به من قبل : الشاعر عبدالرحمن بن الشمّر[٣١] ، الذي كانت لديه إهتمامات في هذا العلم ، أو أن يسمح له بالاطلاع عليه في الأقل لكي يقارنه ، بما عرفه عن كتاب المجسطي من المعلومات الفلكية[٣٢] التي كان قد اطلع عليها ، اذ ليس من المستحيل فيما يقول الشاعر ، أن يبلغ في المنزلة لدى الأمير ما بلغه عبدالرحمن الشمر من قبل لدى أبيه عبدالرحمن بن الحكم . ولاشك في أنه يعني بذلك ما كان عبدالرحمن بن الشمر مقبلاً عليه من الاشتغال في علم الفلك ، بل انه يذكر أن أباه ـ أي أبا الأمير محمد ـ كان يهتم بإدنائه عباس بن فرناس لبراعته في علم النجوم[٣٣] .

ومن المحتمل جداً أن عباس بن فرناس قد حصل على هذا الدفتر ، فأفاد منه نتيجةً لتقربه من الأمير محمد بن عبدالرحمن ، وجعله من أخص خواصه ، فضلاً عن نشاطه الظاهر في علم الفلك في هذه الفترة ومزاولته له بصورة عملية حتى لفت اليه الأنظار ، فيذكر ابن سعيد المغربي ما يؤكد إتقانه لعلم التنجيم وتوفره على أدواته[٣٤] . كما قال المقري انه صنع في بيته هيئة السماء ، وخيل للناظر فيها النجوم والغيوم والبرق والرعد[٣٥] ، واستطاع ان يحدث فيها ظواهر الرعد والبرق وسقوط رذاذات من الماء على هيئة مطر بطرق آلية ، ربما بواسطة بعض الأدوات والآلات التي انتهى الى صنعها ووضعها في أماكن معينة من القبة التي أجرى فيها تجربته ومثلها كهيئة السماء ، فيها الأفلاك والنجوم والسحب . ولعل ما قام به هو دراسة تجريبية تطبيقية لعمليات الظواهر الطبيعية[٣٦] ، ولحسبان التحير في نظام الأفلاك ، وانما إستمرار لنشاطه في عمله لرصد حركات الكواكب والنجوم في آلته « ذات الحلق » التي صنعها لهذا الغرض ، حتى لقد أصبحت قبته الفلكية هذه معرضاً ، يفدُ الناس اليها من كل مكان[٣٧] . وقد أشار اليها الشاعر مؤمن بن سعيد بقوله :

سماء عباس الأديب ابي القاسم
ناهيك حسن رائقها[٣٨]

ويمكن القول بأن انسياق عباس بن فرناس لدراسة الحكمة الطبيعية كما جاءت عند أرسطو ، بفروعها وأقسامها الخمسة التي هي : الطب وأحكام النجوم

(٣١) هو عبدالرحمن أو عبدالله بن الشمر بن نمير (على خلاف في اسمه) كان شاعر الأمير عبدالرحمن بن الحكم ومنجمه ، انظر في ترجمته : الزبيدي ، طبقات النحويين واللغويين ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨ يقول انه نديم الأمير عبدالرحمن ولكنه رحل الى المشرق وبقي له بالأندلس ابن يسمى عبدالرحمن واتصل بالأمير عبدالرحمن بن الحكم وجعله من خاصته وانسه وكان شاعراً مطبقاً ، ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، جـ ٢ ، ص ٣٦٤ ، ابن عذاري ، البيان المغرب جـ ٢ ص ٨١ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٢ ـ ٩٣ ، وقال ابن سعيد المغربي « انه من علماء التنجيم » المغرب جـ ١ ص ١٢٤ ـ ١٢٧ ونفهم مما جاء عند ابن القوطية القرطبي اذ ان هذا الشاعر هو من أصل عراقي « تاريخ افتتاح الأندلس » (تحقيق عبدالله أنيس الطباع) بيروت ، ١٩٥٧ ، ص ٨٢ .

(٣٢) من موضوعات هذا الكتاب كروية العالم وثبوت الأرض في مركز العالم والبروج وموضوع الكواكب المتحيرة وحركاتها ، فالسؤال الذي كان يشغل بال بطليموس هو اذا كانت الأرض ثابتة في مركز العالم والشمس والقمر والنجوم تدور حولها من الشرق الى الغرب فلماذا نرى القمر والكواكب الخمسة (عطارد والزهرة والمريخ والمشتري وزحل) في السماء تتقدم حيناً على الشمس وتتأخر عنها حيناً وتتقدم بعضها على بعض وإختلف مواقعها ، فحاول بطليموس أن يعلل هذا التحير وأن يحسبه فركب نظام الأفلاك المتمركزة وبنى نظام الأفلاك المتراكبة وهذا ما اهتدى اليه عباس بن فرناس .

(٣٣) المقتبس ص ٢٨١ ، انظر تعليق د. محمود علي مكي ، المصدر السابق هامش رقم (١) .

(٣٤) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ .

(٣٥) نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٦ .

(٣٦) د. احمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس ، ص ١٥٢ ـ ١٥٣ .

(٣٧) د. محمد عبدالحميد عيسى ، تاريخ التعليم في الأندلس ، ص ٩٠ ـ ٩١ .

(٣٨) المقري ، المصدر السابق ، جـ ٣ ص ٣٧٤ .

والفراسة وتعبير الرؤيا والطلسمات[٣٩] كان يقوده للتجريبية التطبيقية . وقد أكد ذلك ابن سعيد المغربي[٤٠] ، فقال : ان عباس بن فرناس كان « صاحب نيرنْجات »[٤١] . . أي أنه كان مهتماً في تمزيج القوى السماتية في جواهر العالم الأرضي ، ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب في عالم الأرض ، وهو ما انتهى اليه في قبته الفلكية من التطبيق العملي .

عباس بن فرناس طائرا . .

كان هناك نوع من الارتباط بين علم الفلك وبين الطيران واختراق الاجواء في تلك الفترة . ولعل هذا الارتباط كان يتمثل في السعي لاقران النظرية العلمية بالعمل ، وذلك لكشف بعض أسرار هذا الكون ودراستها ، ومحاولة التعرف على عناصره بغية استخدامها أو تسخيرها لصالح الانسان . ولا ريب أن تشغل محاولة الطيران حيزا من فكر الانسان منذ أقدم الأزمنة وحتى العصور الحديثة ، فيذل محاولاته في هذا الشأن .

وكان عباس بن فرناس رائدا لأول محاولة في التاريخ البشري ، حيث بدأ يضع خطواته باتجاهها ، فوفق الى بعض تجارب الانزلاق الجوي ، ولا شك في أن دأبه على إجراء تجاربه في هذا المجال كان نتيجة لبراعته في علم الفلك .

جاء ابن سعيد المغربي بأخبار هذه المحاولة بقوله انه : « احتال في تطيير جثمانه ، فكسا نفسه الريش على سرق الحرير ، فتهيأ له أن استطار في الجو واستقل في الهواء محلقا فيه ، حتى وقع على مسافة بعيدة » .[٤٢]

أما المقري فينقل عن ابن سعيد ويزيد عليه قوله : « إحتال في تطيير جثمانه ، وكسا نفسه بالريش ، ومدّ له جناحين ، وطار في الجو مسافة بعيدة »[٤٣] .

ويكتفي مؤرخون آخرون بالاشارة فقط الى هذه المحاولة دون ذكر تفصيلات عنها ، وذلك بذكر ما أورده الشاعر مؤمن بن سعيد المعاصر لعباس بن فرناس[٤٤] ، حيث يلقي ضوءا مفيدا على الشهرة الذائعة الصيت لمحاولة تلّه ورسيله ، فقال :

يطم على العنقاء في طيرانها
إذا ما كسا جثمانه ريش قشعم[٤٥]

فيوضح انه فاق الطير الخرافي الذي تصوّره الأساطير القديمة بضخامة الجسم ، وغلبه وعلا عليه ، وخاصة بعد أن أعدّ له كساء « غرز فيه ريشا » من سرق الحرير الأبيض كأنه ريش نسر كبير ، وطار في الجو مسافة .

ولعل هذا الكساء الريشي ذا الجناحين ، الذي اتخذه لطيرانه ، هو الذي أوحى لبعض المؤرخين بوصفه آلة

---

(٣٩) لفظ يوناني يعني : ألغاز العوالم السماوية والأرضية .
(٤٠) المصدر السابق ص ٣٣٣ .
(٤١) تعريب من « نيرنك » ومعناه « الرقيه » بالفارسية وهي « الطلسم » أي اللغز .
(٤٢) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ .
(٤٣) نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٥ .
(٤٤) أبو مروان مؤمن بن سعيد بن ابراهيم بن قيس وهو مولى الأمير عبدالرحمن بن معاوية الداخل ، فحل شعراء قرطبة ، وكان يسمى « دعبل الأندلس » ، انظر في ترجمته وأخباره : ابن عبد ربه ، العقد الفريد (محمد سعيد العريان) جـ ٢ ص ١٧١ ، جـ ٣ ص ٨٩ ، الخشني ، قضاة قرطبة ص ١٠٣ ـ ١٠٥ ، ١٢٩ ابن القوطية القرطبي ، تاريخ افتتاح الأندلس ص ٧٢ ، ٨٥ ، ابن حيان ، المقتبس ، ص ٣٦ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٥٧ ، ١٦٦ ، ٢١٠ ، ٢٢١ ، ٢٣٧ ، سعيد المغربي ، المغرب جـ ١ ص ١٣٢ ـ ١٣٣ ، ابن عذاري ، البيان المغرب جـ ٢ ص ٢٣٠ .
(٤٥) تعريب من « نيرنك » ومعناه « الرقيه » بالفارسية وهي « الطلسم » أي اللغز .

للطيران صنعها بنفسه ، تتكون من عكوس وزوايا مركبة ومرتبطة بعضها بالبعض وتتحرك بتأثير الحركات المركزية من اليدين والرجلين . . فنقرأ أنه بنى في الاندلس أول طائرة صنعها من القماش والريش ثم صعد بها مرتفعا وترك نفسه للهواء يحمله فطار قليلا[٤٦] ، أو أنه حاول الطيران ، فكسا نفسه بقوادم النسر وصنع لنفسه جناحين على هيئة أجنحة الطيور وربطها في جسمه بشرائط دقيقة من الحرير المتين[٤٧] .

كما جاء أن أشهر ما اقترن باسم عباس بن فرناس هو محاولة اختراع آلة يستطيع الانسان أن يطير بها في الجو .[٤٨] وكذلك فان أكبر مخترعاته هي محاولة للطيران[٤٩] . ولكننا نميل الى الاعتقاد بأنه حاول ذلك وربما انتهى الى ايجاد بعض الوسائل التي كانت تخدمه في هذا الجانب ، فقد انكب على دراسة طيران الطير ومحاولة تقليده في ارتفاعه وهبوطه ، فأمضى الأوقات الطويلة وهو يدرس تركيب جسم الطير وكيفية طيرانه في الهواء[٥٠] بيد أنه لم يضع في اعتباره أهمية صنع ذيل للرداء الذي اتخذه في الطيران لابقاء التوازن وتسهيل عملية الانزلاق في الجو والهبوط فيه . لقد نجحت تجربته في البداية ، وارتفع عن الأرض بعد أن ألقى بنفسه من أعلى ، وظلّ يرتفع حتى وصل الى مائة قدم فوق سطح الأرض ، ولكن ، لما أراد أن يعود الى الهبوط أو أن ما حصل أدّى الى هبوطه ، لم يكن لديه ما يقاوم به الجاذبية الأرضية ، كذنب الطير أو كمؤخرة الطائرة الحديثة ، فسقط من الارتفاع الذي كان قد وصل اليه دون أن ينجح الجناحان اللذان صنعهما في تخفيف حدّة السقوط ووقع على مؤخرته . ولكن بدون شك فقد انتزع اعجاب مشاهديه وأثار فيهم الدهشة البالغة .

وغني عن البيان أن محاولة عباس بن فرناس في الطيران تعتبر صفحة مشرقة في تاريخ الحضارة العربية ، فهي « أول محاولة عملية لانسان في الطيران »[٥١] وانه أول طيار اخترق الجو[٥٢] ، بل من أوائل من حاولوا الطيران في التاريخ الانساني عموما[٥٣] من الذين شقوا أبخرة الهواء في تلك العصور ، الشيء الذي صح أن يكونوا من أجله أساتذة العالم في ركوب متن السحاب وخرق أبخرته[٥٤] .

ومن الجدير بالذكر أن المصادر المتوفرة لدينا لا تشير الى المكان الذي جرت فيه محاولة الطيران هذه ، فيما عدا

(٤٦) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ .

(٤٧) نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٥ .

(٤٨) د. أحمد مختار العبادي - في تاريخ المغرب والأندلس (بيروت - ١٩٧٨) ص ١٥٢ - ١٥٣ .

(٤٩) يفهم من كلمة « مخترعاته » التي جاءت في عبارة الأستاذ الدكتور حسين مؤنس ، انها لا تدل على توصل عباس بن فرناس الى اختراع آلة محددة للطيران ، وإنما وصف محاولته بجملتها بما فيها صنع الرداء من الريش والحرير وبعض ما يلزمه من المواد والقاء نفسه من أعلى لكي تحمله تيارات الهواء مسافة معينة ، معالم تاريخ الأندلس ، ص ٢٩١ .

(٥٠) د. خالد الصوفي ، تاريخ العرب في الأندلس (منشورات الجامعة الليبية الآداب) ص ٢٢١ .

(٥١) يمكن القول باطمئنان ، أن محاولة عباس بن فرناس هي الأولى في التاريخ البشري لتحقيق حلم الانسانية القديم في الطيران ومحاكاة الطير . أما ما جاء في المصادر عن محاولة « ايكاروس IKAROS » وهو ابن ديدال ، الذي هرب من جزيرة كريت فراراً من التهلكة (ويقال انه هرب من سجنه) بواسطة جناحين ملصقين بالشمع ، وعندما ذاب الشمع من جراء أشعة الشمس سقط في البحر ، نقول ان هذه المحاولة هي محض أسطورة أوردتها المصادر اليونانية وردّدها المؤرخون الغربيون والمستشرقون على أنها حقيقة واقعة .

أنظر للاستزادة : هونكه ، شمس العرب ص ١٣٤ .

شاع أمر عباس بن فرناس بسبب مبتكراته إذ أنه فعل ما فعله « ايكاروس » من قبل فكسا نفسه بالريش وطار مسافة قصيرة ، الشعر الأندلسي » ، بحث في تطوره وخصائصه (ترجمة د. حسين مؤنس - القاهرة - ١٩٥٦) ص ٣١ ، هونكه ، شمس العرب ص ١٣٤ .

(٥٢) الزركلي ، الاعلام (دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثانية - ١٩٧٩) ص ٢٦٤ .

(٥٣) د. أحمد هيكل ، الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة ص ١٣٧ .

(٥٤) د. حسين أحمد محمود ، تقدم العرب واستنانتهم لاوروبا (القاهرة - ١٩٦١) ص ١٧٨ .

ابن سعيد المغربي الذي يقول : انه « استطار في الجو من ناحية الرصافة »(٥٥) وهي أحد جوانب مدينة قرطبة ، حيث ألقى بنفسه من مئذنة جامع قرطبة بين جمع من الناس ، مما يؤكد لنا أنها قامت في مدينة قرطبة التي شهدت حشدا من الناس وفدوا ليروا ماذا سيفعل هذا الذي ملأهم دهشة في قبته الفلكية ، وأذهلهم باختراعاته وتوليداته ، فاذا هم يمتلؤ ون روعا واعجابا وهو يقفز أمامهم من أعلى ، طائرا في الهواء يحمله الى مسافة بعيدة .

غير أن الدكتور حسين مؤنس يميل الى الاعتقاد ، ان هذه المحاولة جرت في مدينة بلنسية حيث قفز بالرداء الريش والجناحين الكبيرين ، الذي صنعه لنفسه ، من أعلى تل في هذه المدينة يسمى : « منت أنوط » . . وطار بضعة أمتار ، ثم اختل توازنه وسقط . . حيث ظلّت هذه المحاولة عالقة بأذهان أهل بلنسية زمنا طويلا ، وعاشت حتى بعد أيام المسلمين ، فتحولت الى أسطورة ، بل ان شخصية عباس بن فرناس لا تزال الى يومنا هذا رمزا للفن والابتكار في نواحي بلنسية(٥٦) كما يقرر الياس تيريز سادابا Elias Teres Sadaba ، ان المحاولة قامت في احدى تلال مدينة بلنسية ، وباسم هذا التل يصدر أدباء بلنسية مجلة للشعر تسمى : « مونت أجودو »(٥٧) .

أما فيما يتعلق بمعاودة عباس بن فرناس الكرة في محاولته للطيران بتلافي الأخطاء التي وقع بها في المرة الأولى ، فليست لدينا معلومات في هذا الشأن . ولكن يبدو أنه نتيجة لما تعرض له من الأذى(٥٨) ومن سخرية أهل عصره منه بشعر كثير ، فضلا عن كسر احدى فقرات ظهره السفلى نتيجة سقوطه(٥٩) ، واصابته ببعض الكدمات(٦٠) وملازمته الفراش شهورا متطاولة ، قد جعله يقلع عن أية محاولة أخرى بعد ذلك(٦١) .

عباس بن فرناس كيمياويا

وتقدم النصوص المتوفرة لدينا صورة عن جهود هذا العالم الرائد ، الذي كان نسيج وحده في العلوم التجريبية والتطبيقية ومنها علم الكيمياء حيث برع به منذ شبابه فنسب اليه « عمل الكيمياء »(٦٢) ويمكن أن نفهم من العبارة الأخيرة ، مزاولته للكيمياء العملية والصناعية ، الى جانب توسعه النظري والالمام بفنونها وقوانينها . ومن الجدير بالتأكيد ، أنه لم يكن يرمي من وراء اشتغاله بهذا الصنف من العلوم التجريبية الى سلوك طريق التمويه ، بتحويل المعادن الخسيسة مثل (النحاس والرصاص) الى معادن شريفة ، مثل (الذهب والفضة) عن طريق الصهر مدة طويلة ، كما كان يفعل غيره من الغششة ، لأنه كان يشعر بأن في ذلك تدليسا لا ترتضيه قيمه باعتباره عالما وفيلسوفا وحكيما وشاعرا ، بل انصرف الى اجراء التجارب الكيمياوية بالطرق والوسائل العلمية ، فجعل من احدى حجرات بيته مختبرا عمليا ، وزوده بالأدوات والآلات لهذا

(٥٥) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ .
(٥٦) معالم تاريخ المغرب والأندلس ص ٢٩١ .
(٥٧)
(٥٨) المقري ، نفح الطيب ، جـ ٤ ص ٣٤٥ .
(٥٩) د. حسين مؤنس ، المصدر السابق ص ٢٩١ .
(٦٠) د. أحمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس ص ١٥٣ .
(٦١) د. حسين مؤنس ، المصدر نفسه ص ٢٩١ .
(٦٢) ابن سعيد المغربي ، المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ١٥٣ .

Sadaba, Elias Teres, Abbas Ibn Firnas, en Al-Andalus, Vol. xxv (1960) pp. 239-243

الغرض ، كما استعمل النار لاحداث درجات الحرارة لغرض تسخين العناصر والمواد الكيمياوية والمعادن التي كان يستخدمها لأغراضه في التجارب ، أو لتبخيرها أو لصهرها أو لاذابتها . فقد نسب اليه ما يشير الى ذلك بقولهم : « بأنه أحرق النار في بيته ، وانه كانت تخرج من داره قناة فيها ماء أحمر كالدم »[٦٣] وان « المياه الملونة بالأحمر تجري في قناة داره »[٦٤] !!

ومن الممكن القول بأن ما نسب اليه المؤرخون من اكتشاف نوع من الزجاج الشفاف الطبيعي وتقليده بالزجاج الصناعي ، هو من باب الاهتمام بالكيمياء الصناعية ، حيث تُعزى اليه طريقة خاصة بصناعة الزجاج من طحين بعض الأحجار المتوفرة ، فيذكر ابن سعيد المغربي مؤكداً أنه « أول من استنبط بالأندلس صناعة الزجاج من الحجارة »[٦٥] . ولعل المقصود هنا بالحجارة ، هو الزجاج الشفاف الموجود بصورة طبيعية في احدى التلال القريبة من قرطبة ، حيث أتمّ عباس بن فرناس تصنيعه بطريقته الخاصة التي ربما تختلف عن صناعة الزجاج المتبعة في البلاد الاسلامية الأخرى ، التي تقوم على مادة الزجاج المنقّى من الرمال والحصى ، وفي هذا المجال ، لا بد أن يكون لديه من المعدّات والأدوات ما يساعده على العمل في هذه الصناعة ، إضافة الى علمه بخواص المواد الأولية المستعملة فيها وبالمواد الكيمياوية التي تدخل باعتبارها عوامل مساعدة أيضا .

أما تقنه في تصنيع المعادن الثمينة ، مثل الذهب والفضة ، فيمثل جانبا آخر من جوانب الاهتمام بالكيمياء العملية . فقد كانت لديه آلات الصنع ، يصوغ فيها الزخارف والكتابات أو يطوّع أو يسبك أو يطرق بها ، بحسب ما تقتضيه ميوله في العمل ، ومما ذكره ابن حيان بشأن كتابة عباس بن فرناس ، لأربعة أبيات بالذهب على تفاحة محمولة الى الأمير محمد بن عبدالرحمن ، تفهم براعته في صياغة المعادن الثمينة وتطويعها[٦٦] وتقول الأبيات :

« تفاحة مصفّرة البعض
يخوفها من ألم العضّ
امتنتها ذاك وكتبتها
حسنا بذا من ذهب محض
وقلت فيها الحق من بعد ذا
وما لقول الحق من نقض
محمد أكرم مستخلف
من خلفاء الله في الأرض »[٦٧]

ومن الجدير بالذكر أن اشتغال عباس بن فرناس بالكيمياء وبراعته في أسلوبها وأدواتها ، فضلا عن اهتمامه بعلم الفلك والفلسفة واخراجه بعض الاختراعات والابتكارات والكشوفات ، وبروزه في الفنون والشعر وعلم العروض والقوافي ، وغيرها من العلوم والفنون ، قد أحدث دويا له جانبان من الصدى : الأول يتمثل في الاعتراف بجهوده واضافاته العلمية بين أوساط الناس في قرطبة وغيرها من البلاد ، والآخر اثارة الريبة في قلوب بعض الفقهاء والعامة وعدم استجابتهم لنشاطاته ، وتأليب الجهلاء ضده ، فاتهم

(٦٣) د. أحمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس ص ١٥٣ .
(٦٤) م. ن. ص ١٥٤ .
(٦٥) المصدر السابق ص ٣٣٣ .
(٦٦) المقتبس ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥ .
(٦٧) ابن سعيد المغربي ، المصدر السابق ص ٣٣٣ .

بالزندقة وتعاطي السحر ، لأنه « واسع الحيل حتى نسب اليه السحر وكثر عليه الطعن في دينه »(٦٨) ورفعت عليه دعوى بتخريب المعتقدات ، أدت به الى المثول أمام القضاء ، وذلك على الرغم من المكانة المرموقة التي تبوأها هذا العالم الكيمياوي لدى الأمراء وكبار رجال الدولة وأعيانها ، ولكن القاضي سليمان بن أسود الغافقي ، قاضي قرطبة(٦٩) الواسع التفكير ، بعد سماعه شهادة بعض الناس من أولئك الذين ألصقوا به هذه التهمة ، لم يجد سبيلا الى ادانته والى ما يؤاخذ عليه ، فأصدر أمره ببراءته منها .

عباس بن فرناس معمارا ونحاتا

وتتعدد مواهب هذا العالم الذي وصف بأنه أوحد زمانه في العلوم والفنون ، فقد جاء ما يشير الى تقدمه على رجال عصره في قرطبة بغزارة علمه وتعدد أدواته وفنونه . كما نقل ابن حيان عن الحسن بن محمد بن مفرج : انه كان غالبا ما يتوصل الى اختراع ما هو طريف ومعجب ، فيتحف به الأمراء والسلاطين ، فابتكر ذوات الصدور الجميلة والحركات البديعة بتلونها وافراغها المياه منها في البرك وغيرها . . وهذا يدل على أن عباس بن فرناس قد طرق فنون العمارة في النحت واقامة النصب وصنع نافورات المياه . وعلى الرغم من الخروم والقطوع والاهمال التي أصابت النص الذي أورده ابن حيان بهذا الصدد أيضا ، فقد استطاع الدكتور محمود علي مكي ، أن يقول : ان ما بقي من هذه العبارة يدل على ما ذهب منها في مقطوع الصفحة السابقة ، اذ يبدو أن الأمير محمد بن عبدالرحمن ، كان كلما رأى هذه التماثيل أو الصور التي كان يبتدعها عباس بن فرناس لقصره ويقوم بصناعتها مستعينا بأصبغ عريف النجارين ، أثنى على هذا الأخير وأثابه عليها ، على أنه كان يغفل عن مكافأة عباس بن فرناس ، حتى عرضت مناسبة تذكر فيها صاحب هذه الاختراعات فأمر القوام على قصره بأن يكافؤوا ابن فرناس على كل ما وُلّد منها بضعف ما كان يجريه على أصبغ(٧٠) . وبذلك يكون عباس بن فرناس هو المصمم لهذه التماثيل والنحوت والصور والنافورات ، والمخطط لاقامتها في مواضعها في قصور الأمراء والوزراء وعليّة القوم ومنياتهم ومتنزهاتهم والموجّه للبنائين والنجارين والعاملين من أمثال أصبغ الذي كان يتولى مهمة عريف النجارين في قصر الأمير محمد بن عبدالرحمن .

وللأسف ، لاتوجد لدينا معلومات مفصلة عن ابتداعاته في فن النحت والنصب ، ولكن من المعتقد أن اتجاهاته في هذه الفنون كانت كثيرة ، حيث أن الأمير محمد بن عبدالرحمن كان « مجبولا على حب البنيان ، مشغوفا بتشييد مبانيه ، مستنبطا لآلاتها ، مختارا لصناعاتها ، مبالغا لاتقانها »(٧١) عما يعمله يهتدي في « تكميل فضائلها وتتميم نقائصها في أبواب البنيان والفراسة »(٧٢) بعباس بن فرناس وبخبرته وبراعته ، كما يمكن القول كذلك ، ان ما اشتهر به الأمير محمد بن عبدالرحمن ، في العمران والتشييد واقامة القصور والمنيات والمباني والمنشآت والمتنزهات ، يرجع الى النشاط الذي كان يزاوله عباس بن فرناس في هذا المجال ، ويدل على ذلك ما نسمع من استمرار الأمير محمد على الاستعانة في اقامة أشخاص هذه الطرف

(٦٨) انظر ترجمة النباهي ، تاريخ قضاة الأندلس (بيروت ، بدون تاريخ) ص ٥٦ ، ٥٩ .
(٦٩) د. أحمد مختار العبادي ، المصدر السابق ص ١٥٤ ، عقدت المحاكمة في المسجد الجامع بقرطبة وهرع الناس لمشاهدتها واجتمع حشد من العامة شهرة عليه ، وقال بعض الشهود : سمعت ابن فرناس يقول : « مفاعيل مفاعيل » ولكن القاضي لم ترق له تلك الترهات ولم يجد فيها طائلا فشاور جماعة الفقهاء فيما قيل بها . ولم يجد سبيلاً الى مؤاخذته .
(٧٠) ابن حيان ، المقتبس ص ٢٨٣ ـ ٢٨٤ (هامش رقم (١) د. محمود علي مكي ، تعليقه على الخبر الذي فيه قطع أو خروم
(٧١ و ٧٢) المقتبس ص ٢٧٧ .

الملوكية المعجبة ومعالجة هندستها عن طريق أصبغ عريف النجارين في القصر أو غيره من العرفاء والصنّاع .

عباس بن فرناس موسيقيا

ويرتاد عباس بن فرناس ، مجال الموسيقى في الغناء والعزف فيحذقها ، وما دام يستطيع أن يعرّب الكتب اليونانية ويستقصي لغتها ويستوعب اصطلاحاتها ، فلا بدّ أن يتوفر على نقل النظريات والرموز الموسيقية المسطورة في كتب اليونان[٧٣] الى حيز التطبيق العملي على آلة العود التي كان يجيد الضرب فيها ، وذلك بتطبيق ما توصل اليه فيثاغورس (ت ٥٠٣ ق . م) من أن « حدة النغمة تختلف باختلاف طول الوتر »[٧٤] ولعله كان بذلك يفتح بابا يدخل منه أجيال من الموسيقيين العرب فيما بعد ، تقوم جهودهم على دراسة الموسيقى (غناء وعزفا) وعلى التأليف والاعداد والتوزيع الموسيقي .

وتوضح الاشارتان اللتان جاء بها أبو بكر الزبيدي وابن حيان ، المتعلقتان بحذق عباس بن فرناس ، الموسيقى ، واستخدامه الضرب على آلة العود ، وصياغة اللحون ، اهتمام الأخير في الغناء والعزف على أسس مدروسة تقوم على السلم الموسيقي ، فيذكر الزبيدي أنه « كان مع ذلك يحسن علم الموسيقى ويضرب العود ويغنّي عليه »[٧٥] ويذكر ابن حيان أنه وجد بخط أبي بكر عبادة الشاعر ، نقلا عن أحمد بن فرج اليساري ، قال : « أبدع عباس بن فرناس عندنا وحلق الموسيقى ، فحلق منه ، الى أن عانى ضرب العود وصوغ اللحون »[٧٦] ويمضي هذا المؤرخ قائلا : « كثيرا ما كان الأمير محمد بن عبدالرحمن يستزيده على الضرب في العود ويستمع الى غنائه »[٧٧] كما يؤكد في مكان آخر من كتابه ، نقلا عن عبدالحميد بن بسيل الوزير الملقب بالغماز ، قوله : « أبدع عباس بن فرناس بضرب العود وصياغة الألحان الحسنة »[٧٨] .

وينقل كذلك عن معاوية بن هشام الشبينشي انه قال : « ان أكثر قصائده يغلب عليها الشعر الغنائي ، فقد كان يصنع قطعا من رقيق الأشعار تنتظم بمدح الأمير ، فيأمر أن يغنّى بها ، فتصوغ قيانه فيها الألحان ، فيغنّينه بها »[٧٩] ويؤكد المقري اهتمام عباس بن فرناس بحل رموز « اللغة الموسيقية » وكتابتها وصياغتها وتوزيعها توزيعا جدّيا يقوم على تناول السلم الموسيقي ، لا لكي يحل محل الموسيقى العربية السائدة ، وانما ليطعم بجذور عربية ليثبت نباتا جديدا[٨٠] فقال انه « أول من فكّ الموسيقى »[٨١] فصنع الألحان وأجاد الضرب على العود ، وبذلك ساهم على نطاق واسع في نشر الموسيقى

(٧٣) هناك نظامان للرموز الموسيقية عند اليونان ، السلم الموسيقي ، الذي أوجده أولوميوس ، ذو الخمس درجات ، والسلم السباعي من عمل فيثاغورس . أما أعظم علماء الموسيقى اليونان فهو ارستو كسينوس المعاصر لأرسطو ، الذي وضع معظم النظريات الموسيقية . والموسيقى عند اليونان تؤثر في الأخلاق وفي بناء الثقافة ، لذلك جعلوها مادة أساسية في منهج التعليم (د . عمر فروخ تاريخ العلوم عند العرب) (بيروت ط ٣ ـ ١٩٨٠) ص ٥٣

(٧٤) وهي النسبة الصحيحة في الايقاع التي أوجدها فيثاغورس وطبقها أرسطو على آلة المزمار (م . ن . ص ٥٣) .

(٧٥) طبقات اللغويين والنحويين ، ص ٢٧٠ .

(٧٦) المقتبس ص ٢٧٩ ـ ٢٨٠ .

(٧٧) كان الأمير يسأله أن يوصله الى نفسه ويسمعه غناءه ، فيفعل ويحضر مجالس أنسه في خاصته .

(٧٨) مخطوط ، المقتبس في تاريخ أهل الأندلس حوادث سنة ٢٣٢ ـ ٢٦٥ هـ

(٧٩) المقتبس ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥ .

(٨٠) زيغريد هونكه ، شمس العرب تسطع على الغرب ص ٤٩١ .

(٨١) نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٥ .

العربية في الأندلس[٨٢] كما يمكن أن يعد من أوائل الذين أدخلوا الموسيقى الشرقية القائمة على النغمة الهرمونية الى اسبانيا[٨٣] .

ومن الملاحظ ، أن الموسيقى في الأندلس خلال فترات الازدهار الحضاري لهذه البلاد ، قد أرسيت على أسس ثابتة تقوم على قواعد محددة في تناول السلم الموسيقي ، وعلى معايير مدروسة في التأليف الموسيقي وصياغة الألحان ، وعلى النوتة الموسيقية ، ولا بد أن يصبح هذا الارساء ، أساسا لعصر التقدم الأوربي وفي نطاق احياء الموسيقى العالمية في اسبانيا ، وذلك بعد أن قوي احتكاك العنصر العربي بالعنصر الاسباني ، ونشأت الموشحات[٨٤] الأندلسية نتيجة لولع أهل الأندلس بالموسيقى وكلفهم بالغناء ، بتأثير علي بن نافع ، المعروف بزرياب القادم من المشرق[٨٥] حيث أشاع فيهم فنه الغنائي . ولكن علينا أن نعترف بفضل عباس بن فرناس في قيام صرح هذا الفن على أسس صحيحة وباتجاه محدث ، يخالف أو يعدل في الاتجاه التقليدي الذي سار فيه زرياب ومقلّدوه ، فقد ورد عند المقري ما يشير الى أن عباس بن فرناس كان يعدّل الالحان التي جاء بها زرياب أو أبناؤه ، بما يتوافق والأنغام التي تقوم على دراسة الرموز والسلّم الموسيقي ، فذيّل ما غناه ابن زرياب بقوله :

ولو لم يشقني الظاعنون لشاقني
حمام تداعت في الديار وقوع
تداعين فاستبكين من كان ذا هوى
نوائح ما تجري لهن دموع

فغنى بألحان جديدة على عوده قائلا :

شددت بمحمود يدا حين خانها
زمان لأسباب الرجاء قطوع
بنى لمساعي الجود والمجد قبة
اليها جميع الأجودين ركوع[٨٦]

ويشير ابن حيان الى تغيير عباس بن فرناس للشعر المغنى بما يتلاءم واللحن الذي يضعه ، فيذكر أن أحدهم غنى الأمير محمد بن عبدالرحمن بشعر أبي الهندي غالب بن عبدالقدوس قوله :

سيغني أبا الهندي عن وطب سالم
أباريق لم يعلق بها وضر الزبد

فلم يرق للأمير قسيم « وضر الزبد » فاستدعى عباس بن فرناس ، فذكر له ما أنكره من هذا القسيم ، وأمر بابداله ، فقال على البديهة وغناه ، فاستقام مع اللحن : « أباريق في حافاتها أرج الورد » .. فأعجب الأمير ووصله .[٨٧]

---

(٨٢) د. حسن أحمد عمود ، تقدم العرب في العلوم وأستاذيتهم على أوربا .

(٨٣) زيغريد هونكه ، المصدر السابق ص ١٩١ .

(٨٤) الموشحة منظومة غنائية ، لا تسير في موسيقاها على النهج التقليدي ، الملتزم لوحدة الوزن ورتابة القافية وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعا بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية ، ولكن مع التزام التقابل في الأجزاء المتماثلة (د. أحمد هيكل ، الأدب الأندلسي ص ١٤١) .

(٨٥) أنظر ترجمته في ابن القوطية القرطبي ، تاريخ افتتاح الأندلس ص ٥٩ ، ٦٨ ، ابن دحية عمر بن الحسن بن علي ، المطرب من أشعار أهل الأندلس (تحقيق ابراهيم الأبياري ورفاقه) ص ١٤٧ ، ١٥٢ - ١٥٣ ، المقري ، نفح الطيب جـ ١ ص ٣٢٩ ، جـ ٢ ص ٢١٥ ، جـ ٣ ص ٢٧ ، جـ ٤ ص ١١٧ - ١٢٩ ، جـ ٥ ص ١٥ .

(٨٦) نفح الطيب جـ ٣ ص ١٢٣ ، ويروي هذا المؤرخ ، أن محموداً هذا كان جواداً فقال له : يا أبا القاسم : أمر ما يحضرني من مالي القليل ، يعني قبة من الذهب ، قامت عليه بخمسمائة دينار وهي لك بما فيها مع كسولي هذه ، ونكون في ضيافتك بقية يومنا وودعا بكسوة فلبسها ورفع اليه الكسوة .

ويعتبر الكندي المتوفى ٢٥٢هـ من أئمة علماء الموسيقى في المشرق ، وقد ألف في الايقاع الموسيقي . أما المقاطع الصوتانية : (فا ، مي ، ري ، دو ، سي ، لا ، صول) فمن المحتمل جداً أن تكون مأخوذة من الأحرف العربية .

(٨٧) المقتبس ص ٢٨٧ .

عباس بن فرناس عروضياً :

ولم يعدم عباس بن فرناس ، الاشتغال والمواظبة في علوم العربية والتبحّر فيها ، وفي طليعتها علم العروض الذي يبحث عن أحوال الأوزان المعتبرة أو عن المركبات الموزونة من حيث وزنها ، ويشكل أساساً ثابتاً لموازين الشعر ، وبه يظهر المتزن من المختل . ولعل ابن سعيد المغربي يشير من طرف الى هذه الحقيقة فيقول انه : « أول من فكّ بها كتاب العروض للخليل »[٨٨] مما يؤكد جهوده في توسيع رقعة الاهتمام بهذا العلم ، سواء بالتصنيف والتأليف أو بالاقراء والتعريف . غير أننا نفتقر الى معلومات ونصوص ، توضح هذه الجهود والمساعي وتفصّلها في الوقت الحاضر .

لقد أمكن لغير واحد من الباحثين القول بأن عباس بن فرناس هو إمام العروض في الأندلس ، بل أول علماء العروض هناك على الإطلاق[٨٩] وكانت إحدى التهم التي الصقت به عندما مثل أمام القضاء ، هو ترديده في روحاته وغدواته قول : « فعول فعيل »[٩٠] التي لم يكن يفهمها بعض الفقهاء ولا العامة ، وخالوها ضرباً من السحر أو الزندقة ، بينما هي تفعيلتان في علم العروض !

ويتوضح الدور الذي قام به هذا العالم بصورة أكثر جلاءً في علم العروض ونشر أصوله وأسسه في الأندلس في عهد الأمير محمد وأبيه عبد الرحمن ، حيث وفّر شروحاً وتفصيلات لأكثر جوانب هذا العلم ، وأورث الاهتمام به هناك . يذكر أبو بكر الزبيدي ، نقلاً عن محمد بن عمر بن عبد العزيز ، عن لبابة ، أن أحد التجار المشارقة ، ولعله كان من العراقيين الذين كانوا يختلفون للتجارة الى بلاد المغرب ، كان قد جلب كتاب « المثال من العروض » للخليل بن أحمد الفراهيدي ، وأهداه للأمير عبد الرحمن ، كان يُتلاهى به في القصر ، حتى أن بعض الجواري كان يقول لبعض : « صيَّر الله عقلك كعقل الذي ملأ كتابه من « تما ، تمّا »[٩١] . أو كان فترة مهملاً في القصر لا يتدنّ منه أو يفهمه أحد من العلماء ، فبلغ الخبر عباس بن فرناس ، فرفع الى الأمير يسأله إخراج الكتاب والإذن بالاطلاع عليه . ويقال أن الأمير عبد الرحمن هو الذي طلب منه أن يطلع عليه ويلم به ويفسره ، ففعل ، فأدرك منه علم العروض[٩٢] . إذ ، لما قرأه لاحظ بفطنته ، أن هذا الكتاب ناقص من أوله جزء أو بعض الجزء ، وقال : هذا كتاب قبله ما يفسره[٩٣] . فأرسل الأمير الى المشرق من أحضر هذا النقص ، وأكد قوله . فوجّه الأمير الى المشرق في ذلك ، فأتى بكتاب « القرشي »[٩٤] . وبذلك توفر عباس بن فرناس على دراسته والنظر فيه ، واستطاع أن يفهمه ويشرحه للأمير وبعض جلسائه من العلماء والأعيان ، وكذلك بدأ يطالع به الشعراء

---

(٨٨) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ ، وينقل عنه المقري ، نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٥ والخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي (ت ١٧٥هـ) كان أحد أئمة علم العروض في البصرة وكتابه في علم العروض « العروض » الذي جاز الى الأندلس والبلاد الاسلامية الأخرى .

(٨٩) د . محمد عبد الحميد عيسى ، تاريخ التعليم في الأندلس ص ٩٠ - ٩١ ، أنظر ترجمته : أبوبكر الزبيدي ، طبقات النحويين واللغويين ص ٤٧ - ٥١ ، السيوطي ، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة (تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ط ١ - ١٩٦٥) جـ ١ ص ٥٥٧ - ٥٦٠ .

(٩٠) د . أحمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس ص ١٥٣ وفعول فعيل مأخوذة من التفاعيل التي يتألف منها الشعر وهي أربعة : « مفعولن مفاعيلن مفاعلتن وفاعلاتن » ويجعلهم يجعلها ثماني .

(٩١) أبوبكر الزبيدي ، طبقات النحويين واللغويين ص ٢٦٨ .

(٩٢) م . ن . ص ٢٦٩ .

(٩٣) م . ن . ص ٢٦٩ .

(٩٤) م . ن . ص ٢٧٠ .

والأدباء ، ويتذاكر معهم حوله وعن أصوله ومبادئه ، كما راح يذيعه على الناس ، فكان أول من أخذ عنه علم العروض في الأندلس[٩٥] .

والى جانب درايته بعلم العروض ، فقد تصرف بعلم آخر من علم العربية هو علم النحو ، الذي قال عنه السيوطي أنه ضرب من ضروب الإعراب . فيذكر نقلاً عن أبي بكر الزبيدي في طبقاته ، قال : « كان عباس بن فرناس متصرفاً في ضروب من الاعراب »[٩٦]

عباس بن فرناس شاعراً :

يصح القول بشاعرية عباس بن فرناس من خلال ما أوردت المصادر له من شعر جزل المعاني . ولعل ما جاء به هذا الشاعر ، يمثل الشعر في هذه الفترة في الأندلس أصدق تمثيل في سيره في اتجاه جديد لمعالجة موضوعات تقليدية وفي إطار متجدد . لقد حاول من خلال منهجه التقليدي الاتباعي القديم هذا أن يبني لنفسه ما أمكنه شهرة الشاعر المجوّد ، وأن يكون رائداً لنهج المحدثين من شعراء البلاط .

وعندما لم يهتز الأمير محمد بن عبد الرحمن ولم يتحرك لبعض شعره الذي قاله في حضرته[٩٧] ، استطاع بعد ذلك أن يقول شيئاً جعل صاحب كتاب « طبقات النحويين واللغويين » يصرح بالقول : ان الشعر كان أغلب أدوات عباس بن فرناس عليه[٩٨] . ويؤكد ابن حيان شاعريته من خلال المعلومات الوافية التي يقدمها عنه في هذا الجانب ، حيث يورد كثيراً من شعره ونظمه المستحسن ، ويصفه بأنه « شاعر الأمير محمد بن عبد الرحمن » البديع « وأنه فحل الشعراء الخنذيذ »[٩٩] . . . وأنه « كبير الجماعة » من الشعراء والأدباء الذين كانوا يختلفون الى بلاط الأمير محمد بن عبد الرحمن ، حيث أقنعت قصيدته التي قالها عند قفول الأمير من حملته العسكرية على أحد المواقع في الثغر الأعلى سنة ٢٥٩هـ للقضاء على الإضطرابات في منطقة وشقه ، أقنعت المؤرخ المذكور بجعل هذا الشاعر في مصاف كبار الشعراء وفحولهم في الأندلس . . كما استطاع أن ينتزع استحسان ابن حيان لقصيدته التي قالها بمناسبة تسلم الأمير محمد حكم الامارة بعد وفاة أبيه عبد الرحمن ، اذ قال أنه أحسن ما قيل في معناه[١٠٠] :

ما غابت الشمس حتى أشرق القمرُ
محمد فارتضاه الله والبشرُ
يا ليلة أسفرت قبل الصباح عن المهد
ي يفديك مني السمعُ والبصرُ

---

(٩٥) د. أحمد مختار العبادي - في تاريخ المغرب والأندلس ص ١٥٣ .

(٩٦) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة جـ ٢ ص ٦٨ .

(٩٧) الجهل ليل ليس فيه نور | والعلم فجر نوره مشهور
يا ابن الخلائف كم لستر قاعدة | عني وبعد سمعك المكسور
ولسور مشكلة كلها موزونة | قد صاغها الاحكام والتحبير
فانسخ لأصل إذ عزرت فروعه | يسقط عليك اللؤلؤ المنثور
(ابن حيان ، المقتبس ص ٢٧٩ - ٢٨٠) .

(٩٨) أبو بكر الزبيدي ، كتابه ص ٣١٩ .

(٩٩) المقتبس ص ٢٢٨ .

(١٠٠) قال وهو يطرف نصر الأمير في حملته بحضور عيد الفطر في سنته :
ان المقفول الذي أول يحيينين | مكرمين عن العليا عزيزين
قدوم أكرم من في الأرض قاطبة | قدوم فطر فكانا خير عيدين
(م . ن . ص ٢٣٩) .

لتطبقن على الدنيا خلافته
سماء جود لها ماء اللهى مطر(١٠١)

ويتبين لنا فيما جاء به الشاعر في حق الأمير ، وهو يقمع ثورة أهل طليطلة من المولدين وحلفائهم الأسبان سنة ٢٤٤هـ ، حيث استطاع أن يخرب قنطرة طليطلة التي وضعوا عليها القتال ، لئلا يتسرب منها الثائرون الى مدينة طلبيرة ، تقول بثبين ما يشير الى براعته في النظم بين شعراء عصره :

يا ابن الخلائف يا محمد يا
من سيفه في راحة النصر
ما ان تقوم لحر بأسك في الد
نيا محصنة من الدهر
أضحت طليطلة معطلة
من أهلها في قبضة الصقر
تركت بلا أهل تؤهلها
مهجورة الأكناف كالقفر
ما كان يبقى الله قنطرة
أضحت سبيل كتائب الكفر(١٠٢)

وكذلك ما أنشده عيسى بن أحمد الرازي من شعر عباس بن فرناس في ذكر الحرب بقلعة الحنش ومقاومتها المجانيق التي كان يرميها الفرنجة في جيوش الممالك الشمالية عندما حاصرتها لارغامها على الاستسلام والسقوط(١٠٣) .

ويعد بعض مؤرخي الأدب ، عباس بن فرناس ، من الشعراء الوصّافين ، فله في هذا الصنف من الشعر باع طويل ، وذلك أسوة بشعراء الأندلس ، المعاصرين له أو من أهل الفترات اللاحقة الذين قال عنهم (آنخل جنثالث بالنثيا A. Gonzalez Palecia) انهم يتملكون ولعاً بالوصف ، وهم يبدون في أوصافهم وكأنهم يتأملون ما حولهم من فتور وبطء وإسهاب ، كل ذلك في أسلوب رخو بالغ الليونة(١٠٤) . يذكر الحميدي ، أنه شاعر مشهور في الوصف ، ومن شعره في وصف روضة ، ما يستدل على براعته(١٠٥) فيه كما يؤكد الضبي ذلك(١٠٦) أيضاً من خلال ترجمته التي نقلها عن الحميدي ، أما وصفه « المنية » التي بناها الأمير ، فجاء : « فريدة دهرها وحده وأترابها » ، فقد اتفق

---

(١٠١) م.د. ص ١٢٤ .
(١٠٢) م.د. ص ٣٠٦ - ٣٠٧ .
(١٠٣) قال :

يا ابن الخلائف من مروان انجبك ال ... بيض الجهاجيم والغر الهاميم
سخرت للحنش للرجوم ما جشش ... كل البرية ان يقصده مهزوم
كان أنفاث من سبب غب ... فكل ما من ملدوع ومشئوم
ما قلعة الحنش للرجوم صامتة ... لجحفل خرجت عنه الديامم
كالبيم تسمع في حافاته قبصفاً ... من كل أوب له كالرعد هينوم
كانما بين جنبيه وقد ترجت ... سفينة هبطت في جوفها روم
له من تلك الدنيا بخولته ... ومن له الفخر أهل الفتح مفهوم
(م.د. ص ٣٥٧ - ٣٥٨)

(١٠٤) تاريخ الفكر الأندلسي ص ٤٤ .
(١٠٥) يقول :

ترى وردها والأقحوان كأنه ... بيا شقة تبيه ضاحكها ثغر
(جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس) مصر - ١٩٦٦ ص ٣٨٨
(١٠٦) بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس (مجريط - ١٨٨٤) ص ٤١٨ .

الشعراء والأدباء في مجلس الأمير على أنه أجود ما قيل في موضوعه :

وأعرافه الشم التي لاح دونها
نجوم الثريا والسماكين والغفر
اذا بلغ النظر المكثر فرعها
وصوب لم يبلغ الى الأرض في شهر
لها الغرف البيض التي يضحك الضحى
وتلحفها من نورها في سنا الغر
كأن قصور الأرض بعد تمامه
نتؤ الذرى أخفى شخوصاً من الذر
وتنتشر الأبصار منها الى مدى الـ
ـتنزه بالأطيار والوحش والزهر(١٠٧)

وكان الأمير محمد بن عبد الرحمن يستملح شعر عباس بن فرناس الوصفي ويستزيده منه ، فيصله بالصلات والهبات . ومما قاله الأمير بحقه : « لو زادنا لزودناه »(١٠٨) . وقد أورد أبو عبد الله محمد بن الكتاني صاحب كتاب التشبيهات ، من أشعار أهل الأندلس نماذج من شعره في هذا الباب ، وفي باب الطرد (الصيد)(١٠٩) أيضاً

ونرى أن ما قاله من شعر الغزل يعتبر استكمالاً لشعره في الوصف ، حيث لا يمكن التقليل من القيمة الأدبية له في هذا الباب(١١٠) ، فأنشد له الثعالبي من بديع شعره ، قال :

واحور ما تعفى العيون من العشق
له كذب في الجد أحلى من الصدق
وللحسن في خديه شمس مقيمة
وبدر كمال لا يحور الى محق
وما العيش إلا مينة الهجر والنوى
ياحور ما يبقى هواه ولا يبقى(١١١)

(١٠٧) قصيدة طويلة يذكر منها ابن حيان (٣٨) بيتاً سليمة والأخر مفقود أو مخروم (المقتبس ص ٢٢٨ ـ ٢٣٤) .
(١٠٨) قال في الغزل :

فبتنا وأنواع النعيم ابتذالنا ... ولا غير مسيسها وعيني كالئ
الى أن بدا وجه الصباح كأنه ... جبين فتاة لاح بين حجال

(الطبعة الثانية ـ ١٩٨١ ـ بيروت) تحقيق د. احسان عباس ـ ص ٣٥
وقال في وصف كوز :

ومجسم لم يبق في جثمانه ... الا حشاشة مهجة لم ترهق
[illegible] ... [illegible] فهو موثق لم يطلق
[illegible] ... منه مفارقه بمثل الزئبق

(م . ن . ص ٩٨)
وقال في وصف قلة :

وموسومة بالبعد تحسب سهلها ... [illegible]
فكأنها دار تشاغل صحبها ... لم يجعل [illegible] لها أبوابا

(م . ن . ص ١٧٠)
(١٠٩) قال :

قد اغتدى والليل مركوم الظلم ... والصبح في ثوب الظلام مكتتم
بالمعتف معلم أو قد علم ... كأن ثوب الشفق من فيه الفحم
[illegible] ... [illegible]
حتى اذا ما كان [illegible] ... [illegible]
جادت له [illegible] لم يندم ... [illegible]

(م . ن . ص ١٧٥)
(١١٠) يتيمة الدهر جـ ٢ ص ١٦ .
(١١١) ابن حيان ـ المقتبس ص ٢٨٦ .

وقال في الحب شعراً حسناً ، يمكن أن نورد منه ما يقنع على مكنته :

تحفّظ من الهجران ان كنت تقدر
يموت الفتى في حبه حين يهجر
فأما اذا ما بان عنه حبيبه
فلا شك فيه ذلك اليوم يقبر[١١٢]

وقد جانب الدقة ، قول الأستاذ « أميليو غارسيا غومس » ويؤيده الأستاذ بالنثيا ، أن عباس بن فرناس ، هو من ضمن الشعراء النظّامين الذين لا يمتازون بموهبة أو براعة ، ولكن شعرهم حسب زعمهما ينطق بنفحة سياسية واضحة ، أو أن في بعض أعمالهم الشعرية تتجلى القيمة السياسية للشعر ، وذهبا الى القول متضامنين : ان سر امتيازه لا يرجع الى براعته في الشعر بقدر ما يرجع الى حياته الخاصة الطريفة[١١٣] . . . كما لا يمكن مجاراة الدكتور أحمد هيكل في قوله : ان كثيراً من علماء الأندلس ومنهم عباس بن فرناس الذي عرف بالطبيعيات فانصرف اليها ، كانوا يقرضون الشعر لأنهم لم يتفرغوا له ، ولا مندوحة هنا ، فالباحث يريد أن يقول ان عباساً ليس شاعراً يمتلك موهبة الشاعر وإحساسه ! !

إن هذه الآراء والتحليلات لا يمكن التسليم بها ، فيما يتعلق بعباس بن فرناس . إذ علينا الالتفات الى أعماله الشعرية واستعراضها باستيفاء جميع المصادر ودراستها ، دراسة مستوعبة ، فنجد فيها أغراض شعره التي طرقها وأجاد فيها ، مثل الغزل والنقد والوصف والهجاء ، فضلاً عن المديح ، وغيرها مما يحفل به الشعر العربي .

وأخيراً ، لا مراء في أننا نجد في ما قدّمه علماء الأندلس ومفكّروها وعباقرتها إسهامة عظيمة في بناء صرح الحضارة العربية الاسلامية ، حتى أصبحت هذه البلاد ميداناً للالتقاء ، وقامت بدور كبير خارج حدودها ، فلقنت أوربا العلوم والمعارف بما هيأ لهذه الأخيرة أن تحلّ في عصر نهضتها . غير أنه لم يكن ذلك يسيراً أو ممكناً لولا أن لمعت في سماء الأندلس ، كوكبة عريضة لعلماء ومفكرين فطاحل من أمثال (عباس بن فرناس) وغيره من أوائل الرواد . . .

الخلاصـــة

عباس بن فرناس

من رواد الفكر العربي في الأندلس

كان عباس بن فرناس موسوعياً ، فقد تبحّر في الفلسفة حتى وصف بـ « حكيم الأندلس » . . كما نبغ في الكشوف والاختراعات في ميادين العلوم التجريبية ، فاخترع آلات دقيقة ، وارتاد علم الفلك نظرياً وعملياً ، فتثبّت من بعض المعلومات فيه ، وحقق حلم الانسانية في الطيران ، فبدأ يضع خطواته الأولى في بعض تجارب الانزلاق الجوي لأول مرة في تاريخ البشرية ، كما عبّر عن جهوده في علم الكيمياء الصناعية ، فاهتدى الى صناعة الزجاج وطرق المعادن واجراء التجارب الكيمياوية .

وتعددت مواهبه في ميدان العمارة والنحت فبرز معمارياً ونحاتاً يخلق النُّصُب والتماثيل . واستقام له علم الموسيقى ، فطرق الألحان والعزف ، وقامت مساعيه في

(١١٢) غارسيا غومس ، الشعر الأندلسي ص ٣١ ـ بالنثيا ، تاريخ الفكر الأندلسي ص ٥٨ .
(١١٣) الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة ص ١٥٥ .

هذا العلم على السلّم والاعداد الموسيقي . ولم يعدم الاتجاه نحو علوم العربية فبرع في علم العروض وحلّ رموزه واصطلاحاته من كتاب الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ومثل الشعر الأندلسي في سيره في اتجاه جديد لمعالجة موضوعات تقليدية في إطار متجدد ، فكان الرائد في نهج المحدثين من شعراء البلاط .

وأخيراً ، يمكن القول أن موسوعية عباس بن فرناس ، الموصوف بـ « نسيج وحْدِه » في العلم والفن والأدب ، قد أسهمت في التهيئة لحلول عصور جديدة من النهضة الفكرية والعلمية ، حيث تمّت فيها بعد على يد أجيال من عباقرة الفكر العظام ، الذين إقترنت أسماؤهم بالحضارة العربية الاسلامية في بلاد الأندلس ، وقد بدأت منذ أوائل القرن الثالث الهجري ، التاسع الميلادي ، حتى تكاملها في نهاية القرن الرابع الهجري ، وهو عصر النهضة في الاسلام .

* * *

الحقيقة التاريخية

لطفي عبد الوهاب يحيى
أستاذ الحضارة في جامعة اليرموك

قد يبدو غريبا ، أو على الأقل مفاجئاً ، أن نقول إنّ الحديث عن « الحقائق التاريخية » أمرا يكاد يدخل ضمن حياتنا اليومية ، يستوي في ذلك أن يكون المتحدّث من بين من اتخذوا من دراسة التاريخ تخصصا يحرصون على ترسيخه وتوسيعه أو أن تكون له اهتمامات حياتية أخرى . وسواء أكان الحديث يدور حول موقف أو حدث على المستوى القومي أو الدولي ، أم كان يتّصل بظاهرة في ممارساتنا العاديّة ، فأغلب الظنّ أن محاولة تأصيل ما نتحدّث عنه ، بإعطاء أمثلة عليه من الماضي القريب أو البعيد ، لا تلبث أن تتسلّل إلى الحديث لتعطيه ما نعتقد (ربّما دون أن نفكّر في سبب محدّد لما نعتقده) أنّه بعد مطلوب . ومن هنا نكون قد دخلنا في ذكر حقائق الماضي - وهي حقائق يمكن أن تندرج أو يندرج بعضها تحت تسمية « الحقائق التاريخية » .

- ١ -

وليس هذا في الواقع شيئا مستغربا ، فالسعي وراء الحقيقة التاريخية - أو ما يتصوّر الناس أنّه حقيقة تاريخية - شيء واكب المجتمعات الإنسانية منذ بداية تبلورها ، فما من مجتمع من المجتمعات القديمة إلّا وكرّس جهدا واضحا لذكر ما احتوى عليه ماضيه من أخبار وأحداث ومواقف ، يتناقلها أبناؤه عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل في المرحلة التي لا يكون فيها المجتمع قد عرف الكتابة ، ثم يتمّ تسجيلها حين تنتشر الكتابة في المجتمع المذكور . وفي كلتا الحالين يحاول المجتمع أن يصل إلى أبعد حدّ في الماضي يمكن أن تصل إليه الذاكرة الجماعيّة أو ذاكرة الرّواة من أبنائه ، حتّى إذا وصلت إلى الحدّ الذي لا يستطيع أن تعي ما قبله ، عمدت إلى الأسطورة تستكمل بها « تاريخ » هذا المجتمع .

إنّ هذا هو ما نلمسه ، على سبيل المثال ، ونحن نقرأ قائمة الملوك السومريين التي كتب محتوياتها بعض الكهنة

في جنوبي وادي الرافدين لتؤرّخ لملوك سومر حتى القرن الثامن عشر ق. م.[(١)] وهي قائمة تحتوي على بعض الحقائق التاريخية ولكنها، إلى جانب ذلك، تنسب إلى عدد من الملوك مددا للحكم تصل في بعض الحالات إلى عشرات الألاف من السنين في حالة الملك الواحد. وشيء مثل هذا نلمسه كذلك ونحن نستمع إلى الأشعار المنسوبة إلى هوميروس والتي صيغت في صورة ملحمة «الإليادة» في أواسط القرن التاسع ق. م. لتحكي عن غزو الآخيين (الاسم القديم لسكّان بلاد اليونان) لمنطقة طرواده (في القسم الشمالي الغربي من آسية الصغرى) قبل ذلك بما يقرب من ثلاثة قرون. لقد اعتقد اليونان القدماء أنّ هذه الملحمة تؤرخ لمرحلة من مراحل تاريخهم فعلا، كما أنّ الحفائر التي قام بها المنقبون الأثريون تتّفق مع عدد من الحقائق التي وردت بها[(٢)]، ولكن الملحمة تتحدث، إلى جانب هذه الحقائق، عن تداخل بين شخصيات بشرية وشخصيات إلهيّة في عديد من المواضع التي يصف فيها الشاعر ما كان يدور أثناء الحصار الذي انتهى بسقوط عاصمة الطرواديين والشيء ذاته نجده ونحن نقلّب «كتاب الملوك وأخبار الماضين» الذي كتبه عبيد بن شريه أثناء خلافة معاوية بن أبي سفيان عن أحداث العصور السابقة للإسلام. لقد وردت في هذا الكتاب أخبار نستطيع أن نتحقق منها، ولكن وردت معها كذلك أخبار عن قبائل عربية تنطق بقصائد عربية فصيحة قبل أن يصل العرب إلى هذه المرحلة من تطوّر اللغة العربية بقرون عديدة[(٣)].

وقد تقدّمت كتابة التاريخ أشواطا عديدة بالنسبة إلى تلك العصور بحيث تحوّلت الآن إلى علم يتوفّر عليه المتخصّصون، وأصبحت لها فروع وتفسيرات ومذاهب وعلوم مساعدة، ونتيجة لذلك تخلّصت الحقائق المتصلة بماضي المجتمعات، وهي ما درجنا على تسميته بالحقائق التاريخية من كثير ممّا شابها سابقا من مبالغات وخلط وتداخل، سواء أكانت هذه الحقائق أحداثا أو ظروفا أو مواقف، وسواء أكانت تتعلّق بطبقات أو فئات في المجتمع أو بأشخاص لهم صفة القيادة أو الزعامة لهذه الطبقات أو الفئات أو للمجتمع ككلّ في مواجهة تحدّيات تطرح نفسها على صعيد الأوضاع الداخلية أو على صعيد التعامل مع تطوّرات تفرض نفسها من الخارج. ولكن ما هي هذه «الحقائق التاريخيّة»؟ إنّ حياة أي مجتمع، بأفراده وتكويناته المتعدّدة، وبجوانب نشاطه المختلفة، وبظروفه التي يتعرّض لها، تشكّل سلسلة ممتدّة من الحقائق. سواء أكانت الحقيقة التي تحدثت عنها وعدا أعطاه سياسي انجليزي في ١٩١٧ بإنشاء وطن قوميّ لليهود في فلسطين، أو كسبا أحرزه عداء، أوغندي في دورة الألعاب الأوليمبية في رومانية عام ١٩٨٠، أو وصول زعيم الحزب القومي الاشتراكي (النّازي) إلى السلطة في ألمانية عام ١٩٣٢، أو افتتاح موسم مسرحي في قرطاج (تونس) عام ١٩٨٥، أو لقاء سريّاً في القاهرة بين مجموعة من ضبّاط الجيش المصريّ عشيّة ٢٣ يوليو- تموّز عام ١٩٥٢ فهل تصبح هذه الحقائق جميعها، وحقائق لا تحصى غيرها، ممّا تمرّ به المجتمعات في حياتها اليومية، حقائق تاريخية؟

●●●

(١) Jacobsen, Th. : The Sumerian King List, Chicagom 1939

(٢) Bury, J.B. : A History of Greece (3rd. ed.), London 1951, PP. 47-50.

(٣) ابن شريه، عبيد: أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها، أو كتاب الملوك وأخبار الماضين (ملحق بكتاب التيجان في ملوك حمير لوهب بن منبه) حيدر آباد الدكن، ١٣٤٧، صفحات ٩ - ٣.

إنّ الاجابة على هذا التساؤل ترتبط بالضرورة بما نستهدفه من كتابة التاريخ . إذ أن نوعية الهدف الذي يسعى دارس التاريخ إلى التوصل إليه . والذي ينتظره أو يقبل عليه قارىء التاريخ ، هو الذي يحدد كنه الحقائق التاريخية المطلوبة في كتابة هذا التاريخ ، وهي التي نميزها عن غيرها فنصفها بأنها « حقائق تاريخية » . ومادمنا قد وصلنا إلى الحديث عن الهدف من كتابة التاريخ ، فإنه يتعين علينا في هذا الصدد أن نميز بين ما هو عابر أو جانبي وبين ما هو أساسي - وهو تمييز يساعد منذ البداية في توجيه البحث عن الحقيقة التاريخية . فالحقائق التي تخدم الهدف الأساسي من كتابة التاريخ تصبح هي الحقائق التاريخية بغض النظر عن استخدامها أو عدم استخدامها من جانب من يكتبون التاريخ أو يدرسونه لأسباب عابرة أو جانبية . أما تلك التي لا تخدم سوى هذه الأهداف العابرة أو الجانبية فهي قد تكون ذات فائدة في ضرب أو آخر من ضروب الكتابة ، ولكنها لا تصلح لأن ندرجها ضمن الحقائق التاريخية .

وفي مجال الحديث عما هو عابر أو جانبي من بين هذه الأهداف ، فإن الذين يكتبون أو يقرءون التاريخ قد يُقبل بعضهم على ذلك لمجرد التعرف على مواقف البطولة أو التميز في حياة الأشخاص البارزين الذين ظهروا على مسرح التاريخ ، سواء أكان هؤلاء من رجال الحرب أو السياسة أو الفكر ، أم كانوا من زعماء الثورات أو رجال الإصلاح والتجديد ، أم كانوا من أصحاب الرسالات الدينية أو العقائد الاجتماعية أو الاكتشافات العلمية أو غير هؤلاء . إن الدارس في هذه الحالة قد يشغله البحث عن مواقف البطولة والتميز في حياة هؤلاء الأشخاص عن الحقائق التي تحدد موقعهم في مسيرة مجتمعهم أو عصرهم وما قاموا به في تطوير هذه المسيرة ، وهكذا نجده يكتفي بتلمس ما كان لديهم من تفوق غير معتاد في بعض الصفات الشخصية مثل الادارة النافذة أو الدأب الذي لا يعرف الكلل أو التضحية بغير حد أو التمسك بالمبدأ أمام كل العقبات والمشاق . كذلك قد يجد الدارس نفسه منساقا في بعض الأحوال إلى تلمس أخبار أخرى عما يدور في حياة هؤلاء الأشخاص البارزين من ممارسات وعادات وعلاقات لمجرد أنها صدرت عنهم أو ارتبطت بهم دون أن تسهم بالضرورة في القاء الضوء على دورهم التاريخي .

وقد تكون دراسة التاريخ ، كتابةً أو قراءة ، وسيلة عند بعض الناس لزيادة ثقافتهم العامة عن طريق التعرف على بعض الجوانب التي تتضمنها حياة مجتمع أو أكثر من المجتمعات التي ظهرت في مرحلة أو أخرى من مراحل الماضي ، يستعرض الدارس من خلالها مصائر هذه المجتمعات في مراحل صعودها وانحدارها دون أن يتخطى ذلك إلى الحقائق التي تشكل نقاط التطور في هذه المراحل وأخيرا ، وليس آخرا ، فقد يُدرس التاريخ بهدف استيعاب أو تفهم أكثر لدى بعض الناس لما يشاهدونه من آثار أو مخلفات تاريخية في المواقع الأثرية التي يزورونها ، سواء أكانت تلك الآثار هي الأهرام الثلاثة الكبار في الجيزة ، أم مجمع الأكروبوليس في أثينا ، أم الجامع الأموي في دمشق ، أم قصر فرساي الذي شهدت إحدى قاعاته توقيع المعاهدة التي أبرمها في ١٩١٩ المنتصرون في الحرب العالمية الأولى - وذلك حتى يتسنى للدارس التعرف على الظروف التي أحاطت ببناء كل من هذه المنجزات المعمارية أو غيرها من المخلفات الأثرية واستيعاب المعاني التي ترمز إليها والأحداث التي ارتبطت بها .

هذه الأهداف كلها واردة في الدراسات المتصلة بالتاريخ أو المنتفعة به ، ولكنها مع ذلك لا تزيد عن كونها أهدافا جانبية أو عابرة في دراسة التاريخ ذاته ، قد تضيء بعض الجوانب ، ولكنها لا تتعدى هذا إلى الإيجابية التي ينبغي أن تواكب أي فرع من فروع المعرفة

حتى يتخذ مكانه الصحيح ويؤدي مهمته المطلوبة كعامل من عوامل التطور الذي يتناسب مع وضع الانسان في هذا العالم بتقسيماته واتجاهاته ، متأثرا بهذا الوضع ومؤثرا فيه ، ومن ثم مشاركا في تطويره في كل الأحوال .

●●●

وفي هذا الصدد فإن الذي ينظر إلى خريطة شعوب العالم في الوقت الحاضر يجد أن بعض هذه الشعوب يعيش حياة مزدهرة في جانب أو أكثر من الجوانب التي تشتمل عليها هذه الحياة ، سواء أكان ذلك متصلا بالرخاء المادي أو التقدم العلمي أو القدرة العسكرية أو الانجاز الفكري والفني والأدبي أو الانتفاع بالإمكانات المتاحة في العلاقات الدولية . هذا بينما نجد شعوبا أخرى في تخلف أو تخبط بدرجات متفاوتة في واحد أو أكثر من هذه الجوانب . كذلك فإن المتأمل في حياة هذه الشعوب أو المجتمعات وانجازاتها عبر الزمن يجد شعوبا سادت فيها مرحلة أو بعض مراحل من تاريخها ثم ما لبثت أن ركدت أو تراجعت أو اندثرت أو ذابت في غيرها ، بينما نجد شعوبا أو مجتمعات أخرى شاركتها مراحل الازدهار والركود ، وربما التراجع ، ولكنها لم تشاركها مصيرها في الاندثار أو الذوبان في غيرها .

والسبب في ذلك هو أن بعض الشعوب أو المجتمعات ينجح في المواءمة بينه وبين البيئة التي يوجد فيها ومن ثم يستطيع التعامل أو الحوار مع هذه البيئة ، تكيفا مع مقوماتها وتأثيرا في هذه المقومات ، بينما يقصر بعضها الآخر في هذه المواءمة وهذا التعامل أو الحوار ، فيؤدي هذا إلى تخلفه عن التطور الذي يشكل النتيجة الطبيعية لهذا الحوار الدائم بين الانسان والبيئة تأثرا وتأثيرا . وغني عن البيان فإن العامل الفاصل بين النجاح والتقصير في هذا الصدد هو مدى تعرف الانسان على البيئة التي يتعامل معها . وبقدر اكتمال هذا التعرف وعمقه وجديته تكون قدرة الانسان على النجاح في هذا التعامل - وهو ما يمكن أن نسميه تحقيق الانسان لكيانه أو ذاته - إذ لا يعود الانسان في هذا الحال يكتفي بما ينطوي عليه أو يكتنفه من نقاط القوة والضعف ، وإنما يتخطى هذا الوضع ليسهم بشكل أو بآخر وبدرجات متفاوتة في احتواء هذا الوضع أو السيطرة عليه ، ثم تطويره عن طريق توجيه نقاط القوة الموجودة فيه لصالحه ودفعها في هذا الاتجاه إلى أقصى حد ممكن انتفاعا بخيرها ، وبتفادي ما فيه من نقاط الضعف والعمل على تقليصها إلى أدنى حد ممكن اتقاء لشرها .

والبيئة التي تشكل الطرف الآخر في مواجهة الانسان في هذا التعامل أو الحوار ليست شيئا مسطحا . ولكنها كيان مجسد متكامل نستطيع أن نتبين فيه ثلاثة أبعاد وهي : البعد المكاني والبعد البشري والبعد الزماني . وإذا كانت الدراسات الجغرافية هي التي تقدم لنا البعد المكاني بما تعرفنا عليه من تضاريس البيئة ومناخها وموقعها ونباتها وحيوانها ومواردها الكامنة في تربتها وأحجارها ومعادنها ومياهها ، توصلا إلى إمكان تطوير ذلك كله وتسخيره لمصلحة الانسان عن طريق العلوم الطبيعية والاقتصادية ، وإذا كانت الدراسات الاجتماعية هي التي تقدم لنا البعد البشري للبيئة بما تعرفنا عليه من تقسيمات المجتمع إلى طبقات وطوائف وفئات وثقافات أو أساليب للتصرف وعلاقات وانحرافات وتصحيحات ، توصلا إلى التنسيق بين الاتجاهات الموجودة في المجتمع عن طريق التشريع والوسائل الدستورية والتنظيمات والمؤسسات الاصلاحية - فإن وسيلة التعرف إلى البعد الزماني للبيئة هي علم التاريخ الذي يقدم لنا محصلة تجارب المجتمعات من حيث ما أدت إليه من تطور وتقدم أو تراجع وانتكاس في كافة جوانب نشاطها ، سواء أكان هذا النشاط سياسيا أم عسكريا أم اقتصاديا أم اجتماعيا

أم دينيا أم فكريا أم فنيا ، توصلا إلى تنظيم الانسان لطاقاته وتوجيهها بما ييسر له أكبر إنجاز ممكن في داخل المجتمع الذي ينتمي إليه ، وبما يضعه في أنسب وضع ممكن إزاء العلاقات مع المجتمعات الأخرى ليتقع بميزات هذه العلاقات ويتقي مزالقها .

وإذا كان هذا الهدف من دراسة التاريخ يحدد نوع الحقائق التي نهتم بها كحقائق تاريخية ، وتلك التي يصبح الاهتمام بها ضربا من التلكؤ في هذه الدراسة ، فإن تحديد نوع الحقائق التاريخية يزداد أهمية في الفترة التي نعيشها أكثر من أي وقت مضى لسببين متكاملين . وأول هذين السببين هو الزخم الدولي الذي وصل إلى حجم وسرعة لم يكن يعرفها في أي وقت مضى ـ وهو زخم اتخذ أكثر من مظهر ، من بينها التكتلات الكبيرة سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أو عسكرية أو متداخلة (على نمط حلف الأطلسي وحلف وارسو والسوق الأوروبية المشتركة) . ومن بينها كذلك الأيديولوجيات التي تجاوزت التصور الاقليمي إلى تصور عالمي دخل قطباه الرئيسان منذ الحرب العالمية الثانية بوجه خاص في سباق رهيب لاستقطاب أكبر عدد ممكن من مناطق العالم بدأب لا يتطرق إليه الكلل ، ومن بينها ـ أخيرا وليس آخرا ـ الظاهرة التي مكنت من ذلك كله ، وهي ثورة المواصلات والثورة الاعلامية التي جاءت نتيجة مباشرة لاختزال المسافات ، مدنيا أو عسكريا ، بين أطراف العالم بشكل لم يعرف من قبل في خلال الجيلين الأخيرين ، ابتداء بالطائرة والهاتف وانتهاء بالتلكس والصواريخ عابرة القارات لتضع بذلك نهاية للنظريات الجيوبوليتيكية التقليدية التي كانت تقسم الخريطة العالمية إلى قلب العالم وجزيرة العالم ومحيط العالم ، فتصبح أية منطقة على هذه الخريطة هي قلب العالم ـ سواء أكنا نتحدث عن حرب فيتنام ، أم حرب السويس (أكتوبر ـ تشرين أول ١٩٥٦) والتي شهدت مواجهة سياسية حادة وحاسمة بين كل من القوتين التقليديتين (انجلترا وفرنسا) من جهة والقوتين العظميين الحاليتين (الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي) من جهة أخرى ، أم كنا نتحدث عن حادث سحب الصواريخ الروسية من كوبا . (خريف ١٩٦٢) على أثر إنذار من جون كينيدي ، رئيس الولايات المتحدة آنذاك . أما السبب الآخر الذي يضفي على تحديد نوع الحقائق التاريخية أهمية خاصة في الوقت الحاضر فهو اتخاذ المجتمعات المعاصرة للحركة العلمية أو حركة « التكنولوجية » أسلوبا للحياة والفكر تنتهجه هذه المجتمعات سواء في ممارساتها الداخلية أم في علاقاتها الخارجية حتى يحقق الانسان فيها ذاته إلى أقصى درجة ممكنة ـ الأمر الذي لا يتأتى إلا بدفع حركة التطور إلى أقصى درجة ممكنة نحو الأنفع والأنسب للانسان سواء بوصفه عضوا في المجتمع البشري في عمومه أو بوصفه عضوا في واحد أو أكثر من الاتجاهات التي ينقسم إليها . وإذا قلنا التطور ، فنكون قد أشرنا إلى البعد الزمني : وهو التاريخ والحقائق التاريخية .

ـ ٢ ـ

وإذا كان رصد التطورات التي تمر بها المجتمعات هو هدف الكتابة التاريخية ـ وهي التطورات التي تشكل محصلة التعامل أو الحوار بين هذه المجتمعات وبين ظروف البيئة التي تحيط بها ـ فإنه يصبح من البديهي أن الحقائق التاريخية هي تلك الحقائق التي تشكل علامات مميزة تبدأ بها الأشواط المتعاقبة على طريق التطور . أما بقية الحقائق التي لا تزيد في خير أحوالها من أن تكون تكرارا يوميا أو ما يمكن أن نسميه تراكما كميا لهذه العلامات المميزة في تفاصيل أو صور مشابهة لها أو تتحرك عموما في إطارها ، فهي تظل حقائق عادية ولا تتحول ، لمحض حدوثها أو وجودها على المسار الزمني

للمجتمعات ، إلى حقائق تاريخية ـ وهو أمر ينطبق على كل المجتمعات ، قديمها وحديثها على السواء .

ولنحاول الآن أن نتثبت من هذه المقولة من خلال تتبعها في أربعة مجتمعات ، اثنان منها قديمان والآخران حديثان ، شهد كل منها تطورا في جانب من حياته يختلف فيه عن المجتمعات الأخرى ، كما كانت لهذه التطورات انعكاسات جوهرية تخطت أُطُر مجتمعاتها لتنتشر داخل أطر أوسع بكثير منها . وليكن أول هذه التطورات هو التطور الذي شهد ظهور الزراعة في المجتمع العراقي القديم ، وكان من نتيجته تغيير أسلوب الحياة من مرحلة جمع الطعام التي يعتمد فيها الانسان ، لتوفير أسباب حياته ، على الصيد والتقاط الحبوب والثمار البرية أينما وجدت ، بما يواكب ذلك بالضرورة من حياة التنقل المستمر والبداوة ، إلى مرحلة أخرى هي مرحلة الزراعة التي تعني إنتاج الطعام وما يصاحبه من حياة الاستقرار ، ربما لأول مرة في العالم القديم ـ لتصبح بذلك (في حدود معلوماتنا الحالية) أولى خطوات الانجاز الحضاري الانساني[٤] .

ونحن نستطيع أن نتتبع هذا التطور من خلال أربعة مواقع أثرية في شمال شرقي العراق ، استطاع المنقبون الأثريون أن يجدوا فيها مخلفات تشير إلى هذا التطور عبر مرحلة تمتد ثلاثة آلاف عام ، بين الألف العاشرة والألف السابعة ق . م . وأول هذه المواقع (من الناحية الزمنية) تم اكتشافه في شانيدار ، حيث تم العثور على عدد من الأدوات الحجرية الدقيقة الصنع التي تنتمي إلى العصر الحجري الوسيط . ورغم أن هذه الأدوات تشير إلى مرحلة متطورة من مراحل حياة الانسان البدائي ، إلا أن المنقبين لم يجدوا بينها أية أداة من الأدوات التي تستخدم في الزراعة ـ ومن ثم فالموقع يشير إلى تجمع سكاني مؤقت لم يعرف أفراده الزراعة . فإذا انتقلنا إلى الموقع الثاني ، وهو يقع في كريم شهر ، نجد أن المخلفات الأثرية التي عثر عليها المنقبون فيه تضم بينها أدوات زراعية مثل المناجل والمعازق ، ولكن دون أن يوجد ضمن هذه المخلفات بقايا جدران لو أية تخطيطات سكنية أخرى تشير إلى الاستقرار الدائم ، ومن ثم فقد اعتبر هذا الموقع مكانا مؤقتا لمخيم كانت تقيم فيه جماعة شبه مستقرة وهكذا نستطيع أن نقول إن الموقع المذكور يشير ، سواء من خلال المخلفات التي وجدت به ، أم تلك التي لم توجد به ، إلى أن الزراعة كانت قد بدأت تعرف لدى المجموعة السكانية التي عاشت في هذا الموقع ، ولكن هذه المعرفة لم تكن قد وصلت إلى درجة الاستيعاب الكامل من جانب هذه المجموعة لتصبح أسلوبا للحياة والفكر . فإذا وصلنا إلى الموقع الأثري الثالث في ملفعات (وهو تل يقع على طريق كركوك ـ أربيل) لمسنا مرحلة أخرى من مراحل التطور ، إذ ضمت الأدوات التي تم اكتشافها في هذا الموقع فؤوسا بدائية ، كما تميز الموقع على سابقه بوجود أماكن بدائية للسكنى على شكل حفر معبدة غير عميقة ومفروشة بالحصى ، تحيط بها جدران من الأحجار المكومة ـ وكلها دلائل تشير إلى تجمع سكاني يعمل بالزراعة ويقيم في الموقع بصورة تقترب من الاستقرار . ولكن مع ذلك فلم يعثر بين المخلفات هنا على عظام حيوانات مدجنة يعتمد

(٤) يرجع ظهور المرحلة الأخيرة من الحياة الزراعية المستقرة في العراق القديم ، حسب تقرير الأستاذ بريدوود Braidwood إلى ٦٥٠٠ ق . م (راجع حاشية ٦ أدناه) . وأود أن أذكر هنا أن الحفائر الأثرية في أريحا (فلسطين) تشير إلى ظهور المرحلة الأخيرة من الحياة الزراعية المستقرة هناك في ٦٨٠٠ ق . م . (أي قبل العراق بثلاثة قرون) . ولكن يبقى موقع أريحا (حتى الآن) هو الموقع الوحيد الذي اكتشف في فلسطين ، بينما توجد في العراق أربع مواقع قريبة من بعضها تصور مراحل التطور من الفترة السابقة لاكتشاف الزراعة مباشرة إلى فترة استقرار الحياة الزراعية . عن موقع أريحا وظهور الحياة الزراعية المستقرة فيه أنظر :

Kenyon, K.M. : Digging up Jericho, London, 1957, pp. 51-76.

عليها الانسان في حياة مستقرة استقرارا كاملا يجعلنا نستطيع أن نقول إن الزراعة قد أصبحت وسيلة المعيشة المعتمدة كأسلوب للحياة(٥).

أما الموقع الرابع ، وهو موقع جارمو (جنوب غربي السليمانية) فإنه يتميز عن المواقع السابقة بأن فيه كل مؤشرات الاستقرار الدائم الكامل الذي يلازم الحياة الزراعية . فإلى جانب الأدوات الزراعية وجدت بقايا حبوب من القمح والشعير المدجن . بينما تأكد للذين درسوا مختلف هذا الموقع أن ٩٥٪ من عظام الحيوانات التي تم العثور عليها فيه هي عظام حيوانات مدجنة من بينها أغنام وماشية وخنازير وكلاب . هذا إلى جانب العثور على آثار مساكن ذات غرف متعددة ، جدرانها مصنوعة من الطين المضغوط المجفف ، وأفران من الطين المحروق ، وأحواض من المادة ذاتها لخزن الحبوب . وهذا كله غير عقود الزينة المصنوعة من الحجر أو الطين المجفف وأساور من المرمر ومخلفات أخرى تشير إلى الاستقرار الكامل الدائم في هذا الموقع حوالي ٦٥٠٠ ق . م(٦).

إن بين كل موقع من المواقع الثلاثة الأولى عدة قرون ضمن الألف العاشرة ق . م . ، وبين هذه جميعها وبين الموقع الرابع ثلاثة آلاف سنة ، وفي كل من هذه الفواصل الزمنية كانت هناك آلاف وآلاف من الأمثلة التي تتكرر فيها ممارسات الحياة التي عرفها الموقع السابق قبل أن تتطور لتصل التجمعات السكانية إلى مستوى وممارسات الموقع الذي يليه . ولكن هذه الآلاف من الأمثلة ـ على افتراض العثور على مواقعها ـ إذا كانت تشكل حقائق فعلية ، إلا أن هذه لا تزيد بالنسبة للمؤرخ عن تكرار لحقائق عادية ليست لها إلا صفة التراكم الكمي ، ولكنها لا تصل إلى صفة التغيير الكيفي الذي يشكل ، وهو وحده ، الحقيقة التاريخية .

هذا ، ومع التسليم بأن التكرار الكمي ليس في حد ذاته تكرارا جامدا ، ولكنه تكرار يحتوي على مقومات التطور البطيء إلا أن تتبع وحدات أو أمثلة هذا التطور يصبح في حقيقة الأمر نوعا من التلكؤ في الكتابة التاريخية طيلة عدد المرات التي لا يتم فيها استيعاب أبعاد هذا التطور البطيء بشكل كامل بحيث يتسنى للمجتمع تجاوز وضع سابق إلى الوضع الذي يليه والذي يقترن بموقف حياتي جديد تصبح له آثار جديدة على المجتمع ـ وهي نقطة التجاوز التي تشكل الحقيقة التاريخية .

والمثل الآخر الذي أطرحه الآن فيما يخص تحديد مفهوم الحقيقة التاريخية ، أنتقل من خلاله إلى المجتمع المصري وهو يمر بتطور أدى في النهاية إلى ثورة من نوع آخر ، هي ظهور الكتابة بالحروف الهجائية لأول مرة في هذا المجتمع في العالم القديم . وفي هذا الصدد نجد أن المصري ، شأنه في ذلك شأن أبناء المجتمعات الأخرى ، قد عبر ، منذ بداية العصور الحجرية ، عما كان يراه حوله من مظاهر الطبيعة ، وعما كان يدور في ذهنه من أفكار أو ما كان يضطرب في نفسه من انفعالات ، عن طريق رسوم يسجلها مرة بالألوان المائية ومرة بالحفر على الحجر . وقد ترك لنا ، ضمن ما تركه في هذا المجال ، عددا من سجلات الملوك المدونة على الحجر إبان المرحلة الأولى من مراحل التكوين السياسي الذي واكب ظهور المجتمع المصري على مسرح التاريخ ، وهي المرحلة التي كانت تقوم فيها على أرض مصر مملكتان إحداهما في الشمال والأخرى في الجنوب(٧). ولا شك أن آلافا من الناس قد عبروا

(٥) Roux, George : Ancient Iraq (Pelican Books), 1977, p. 55.

(٦) Braid wood, R.J., and Howe, B. : Prehistoric Investigations in Iraq Kurdistan, Chicago, 1960, pp. 20, 38-60.

(٧) Breasted, James Henry : Ancient Times, A History of the Early World, New York, 1935, pp. 60-61.

بآلاف من الصور في أثناء تلك الفترة عما كانوا يريدون التعبير عنه ، سواء أكان الأمر يتعلق بكاتب ملكي يريد أن يسجل ما قام به أحد الملوك من إنجازات ، أم كان يتعلق بفلاح يريد أن يسجل عدد ما دفعه من أكياس القمح للحكومة على هيئة ضرائب أو بتاجر يريد أن يسجل عدد الثيران التي دفعها في مقايضة مع سلعة أخرى . ولكن كل هذه المرات لا تشكل سوى تكرار عددي لحقيقة تاريخية واحدة هي اهتداء الانسان المصري للتصوير ، لأول مرة ، كتعبير عما يريد أن يقوله .

على أن الأمر يختلف ونحن نتتبع ما تم في هذا الصدد منذ أن قامت الوحدة السياسية الأولى التي ضمت المملكتين في كيان سياسي واحد في القرن الثالث والأربعين ق.م . وعلى امتداد ثمانمائة عام حتى نهاية هذه الوحدة الأولى في القرن الخامس والثلاثين ق.م. إن المؤرخ يستطيع أن يرصد هنا أربع حقائق تاريخية أخرى تمثل أربعة تطورات أوصلت المصري إلى المرحلة التي استطاع فيها أن يسجل ما يريد أن يعبر عنه عن طريق الحروف الهجائية لأول مرة في العالم القديم . وكانت أولى هذه الحقائق هي تحديد التعبير بالصور ، بمعنى أن كل كلمة (أو معنى تعبر عنه هذه الكلمة) أصبحت تقابلها صورة محددة ومتفق عليها ، ولا تستخدم للتعبير عنها صورة أو صور أخرى مهما كان تعبير هذه الصور واردا ومعقولا . ولكن بعد فترة من هذا التطور جاء يوم فكر فيه أحد أبناء هذا المجتمع ألا يكتفي بهذا الحد الذي تعبر فيه كل صورة عن اللفظة أو المعنى الذي يقابلها ، فتعبر صورة الكف عن الكف وصورة البيت عن البيت وصورة الشمس عن الشمس وهكذا . . . وإنما يخطو بالصورة خطوة نحو الأمام ، بحيث يتحول منطوقها إلى قيمة صوتية ، فتصبح بذلك رمزا يعبر عن مقطع صوتي مجرد بغض النظر عن الشيء الذي ترمز إليه الصورة . وهنا نجد أنفسنا أمام حقيقة تاريخية جديدة وهائلة مكنت المصري من أن يكتب أي كلمة ، سواء أكان المعنى الذي ترمز إليه شيئا محسوسا يمكن رسمه أم كان معنى مجردا . وهكذا أصبح لدى المصريين حوالي ٦٠٠ من هذه المقاطع الصوتية يستخدم كل منها وحده أو مع مقاطع أخرى لتكوين الصيغة الكتابية للكلمات . ومن هذا التطور لم تصبح هناك إلا خطوة واحدة نحو الحقيقة التاريخية التي مثلت التطور الأخير في الكتابة . وهي خطوة تمت في خلال القرن الخامس والثلاثين ق.م حين طور المصريون هذه الرموز المقطعية إلى رموز أكثر طواعية من حيث إمكانات استخدامها ، بحيث أصبح كل واحد منها يعبر عن حرف واحد فحسب ، وهي الحروف الأبجدية(٩) .

وقد نقل هذا التطور الأخير المجتمع المصري ، وغيره من المجتمعات الأخرى التي تأثر به بشكل مباشر أو غير مباشر ، من آفاق محدودة ومعدودة إلى آفاق أخرى لا تعرف حدا ولا عدا فقد أصبح في مقدور الذي مارس الكتابة بعد هذا الاكتشاف أن يعبر عن أي معنى يدور بخلده ، وذلك بتركيب الحروف التي تعبر عن المخارج الصوتية للفظة الدالة عليه . وكان هذا في حد ذاته ثورة شملت كل مجالات التعامل التي تحتاج إلى تسجيل الفكرة أو المعلومة ونقلها أو تداولها . وهي كل مجالات الحياة دون أدنى مبالغة .

●●●

---

(٨) Ibid., op. Cit., pp. 62-64.

هذا وأود أن أذكر أن المصريين بعد أن اخترعوا الحروف الهجائية أبقوا على استخدام المقاطع وعلامات التخصيص في الكتابة إلى جانب الحروف الهجائية وكان دور الفينيقيين الذين نقلوا فكرة الحروف الهجائية من مصر هو تخليصها من هذه المخلفات لكي ينقلوها بدورهم إلى اليونان الذين أضافوا إليها حروف الحركة وبذلك اكتملت الدورة الكتابية .

ولا يقتصر هذا الحديث عن الحقيقة التاريخية على العصور القديمة التي شهدت التطورات الأساسية الأولى في حياة الانسان ، ولكنه يصدق كذلك على أي عصر من العصور التي مرّت بها المجتمعات ، فالتطوّر حركة ملازمة لمسار التاريخ ، سواء عبّرت هذه الحركة عن نفسها تقدّما أو تراجعا . وفي صدد التدليل على هذا المفهوم سأطرح ، في مقابل الحديث عن الثورتين القديمتين السالفتين ، حديثا آخر عن ثورتين جديدتين : الأولى هي الثورة الصناعية في انجلترا التي تفجرت في أوائل النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، والثانية هي الثورة الايديولوجية التي شملت نظام الحكم والحياة والتي شبّت في فرنسا في فجر العقد الأخير من القرن ذاته .

وفيما يخصّ الثورة الصناعية في انجلترا فإن الذي يؤرخ لهذه الثورة ومقدماتها يجد أن المجتمع الانجليزي كان ، حتى نهاية الستينيات من القرن الثامن عشر ، يستخدم في صناعته آلات تعتمد في تحريك عجلاتها على القوة المائية ـ وهي ممارسة انتقلت اليها من وسط أوروبا (المناطق الألمانية وشمالي ايطاليا) في غضون القرنين الخامس عشر والسادس عشر لتحتل بالتدريج محل العجلة التي تدار باليد وتعتمد اعتمادا كاملا في سرعتها ، ومن ثم في وفرة انتاجها ، على القوة العضلية . وقد استمر نظام القوة المائية في تكراره اليومي عشرات الآلاف من المرات حتى عام ١٧٠٧ حين توصل نيوكومن Newcomen الى اختراع محرك بخاري . ولكن هذا المحرك لم يحل محل المحرك المائي في الصناعة ، اذ كان محركا بدائيا يعمل بالبخار غير المضغوط ، ومن ثم لا يعطي الا قدرا ضئيلا من القوة الدافعة ، بينما كان يستهلك قدرا هائلا من الوقود ، بحيث لا يمكن استخدامه بشكل اقتصادي ، وهكذا اقتصر استخدامه على تشغيل المضخات التي تستخدم لنزح المياه المتسربة الى قاع المناجم ، بينما ظلت المجالات الصناعية تعتمد اعتمادا كليا على المحرك المائي الى جانب الصناعات اليدوية[٩] .

وهنا نتوقف قليلا لنتذكر أن عشرات الآلاف من المرات التي استخدم فيها المحرك المائي لادارة عجلات المصانع لم تكن حقائق تاريخية ، اذ هي لا تعدو في حقيقتها أن تكون تراكما كميا للتطور الذي شهدته الصناعة الانجليزية حين عرف هذا المحرك المائي طريقه الى انجلترا قبل ذلك بنحو مئتي عام وفي هذا الصدد فاذا كان محرك نيوكومن البخاري لم يسهم أي اسهام مباشر في تطوير الصناعة الانجليزية فانه ، من الجانب الآخر ، أسهم اسهاما كبيرا بشكل غير مباشر في تطوير هذه الصناعة ، اذ انه نبه الأذهان الى احتمالات القوة الدافعة الكامنة في البخار كبديل لقوة الدفع المائي ـ ومن هنا يصبح اختراع هذا المحرك (محرك نيوكومن) حقيقة تاريخية على مسار التطور الذي عرفته الصناعة الانجليزية . ويستمر الأمر بعد ذلك في تراكم كمي متواتر لحقيقة المحرك المائي نحو ستين عاما حتى تحصل على نقطة تطور تشكل حقيقة تاريخية أخرى حين بدأ جيمس وات James Watt عددا من التجارب العلمية الجديدة على البخار كقوة دافعة توصل في نهايتها (عام ١٧٦٩) الى اختراع المحرك الذي يدخل فيه عنصر البخار المضغوط (بدلا من البخار غير المضغوط) فيؤدي هذا الى مضاعفة قوة الدفع مرات عديدة وتقليل استهلاك الوقود مرات عديدة ، بحيث يمكن استخدام هذا المحرك في مجال الصناعة استخداما اقتصاديا .

---

(٩) Childe, Gordon : History, London, 1947, pp. 9-15

ان هذه النتيجة التي توصل اليها جيمس وات تصبح حقيقة لها الصفة أو القيمة التاريخية لما كان لها من أثر كيفي أو نوعي (يتخطى مجرد التراكم الكمي) على المسار التاريخي للمجتمع ، في كل المجتمع البشري) من حقيقة سابقة تمثلها الصناعة التي تعتمد على المحرك المائي بكل ما كان يكتنف هذا النوع من الصناعة من نقاط ضعف (ليس أقلها بطء الحركة التي ينتجها هذا المحرك ، والقيد المكاني الذي يفرض قرب المصنع من مجرى مائي) كانت تؤثر تأثيرا سلبيا على الانتاج الصناعي ، الى حقيقة جديدة تمثلها صناعة تتخطى كل ذلك بأشواط عدة لتحدث ثورة في المواصلات التي تعتمد على هذا النوع من المحرك لتضاعف من فعاليتها ، بما يترتب على ذلك من معطيات أدت الى فتح آفاق اقتصادية جديدة والى تغيير في التكوين الطبقي للمجتمع الذي كان يقوم أساسا على طبقة أصحاب الاقطاعات الزراعية من جانب والعمال الزراعيين من جانب آخر ، الى تكوين اجتماعي جديد سيدخل في تركيبه بشكل تدريجي وأساسي طبقة أصحاب رؤوس الأموال وطبقة العمال . هذا الى جانب مضاعفات سياسية خارجية تدفع التوسع الاستعماري الأوروبي في طريق الحصول على مستعمرات تصبح مصدرا للمواد الأولية اللازمة للانتاج الصناعي الوفير ومجالا لتسويق السلع المصنعة ، وما يؤدي اليه ذلك من الصراع بين القوى الاستعمارية ، والى جانب مضاعفات سياسية داخلية من حيث نشوء مؤسسات حزبية جديدة أو تغيير بنية المؤسسات الحزبية القديمة ، وتغييرات وتطورات في مجال الحياة العامة والفردية لم تكن منظورة من قبل .

وأخيرا ، وليس آخرا ، ففي مجال التدليل على مفهوم الحقيقة التاريخية ، انتقل الى رابع الثورات التي استشهدت بها على هذا المفهوم ، وهي الثورة الفرنسية . وهنا ، ورغم وفرة الحقائق التي تتصل بهذه الثورة ، الا أنها لا تعدو أن تكون تفاصيل الأربعة تطورات تشكل أربع حقائق تاريخية : اثنتان منها في النصف الأول من القرن الثامن عشر ، والثالثة في الصيف الذي شهد انفجار الثورة ، أما الرابعة فقد تمت في يوم ١٤ يوليو ـ تموز عام ١٧٨٩ ، وهو يوم نشوب الثورة . وتبدأ هذه الحقائق التاريخية بوضع كان سائدا منذ العصور الوسطى وهو علاقة أمراء الاقطاع وسادة الأرض بالفلاحين الذين كانوا يعملون في هذه الأرض . وبغض النظر عن ظروف نشأة هذه العلاقة كانت قد تجاوزت في غضون النصف الأول من القرن الثامن عشر دائرة الأوضاع المقبولة لتصبح علاقة اجحاف بهظت كاهل الفلاحين بدرجة ولدت قدرا من الضغينة في صدور هؤلاء ضد أمراء الاقطاع وسادة الأرض .

وأما الحقيقة الثانية فهي نجاح الحركة التجارية ، رغم تحرش أمراء الاقطاع بها ، بحيث أدى هذا النجاح بشكل مباشر أو غير مباشر الى ظهور حركة فكرية نفت في عضد أمراء الاقطاع والنظام الملكي الذي كان يقوم على أساسه ، متمثلة في عدد من المفكرين من بينهم فولتير Voltaire الأرستقراطي المستنير الذي هاجم أمراء الإقطاع بلا هوادة في تهافتهم على الحياة اللينة وفي تصديهم لأية محاولة من جانب العامة لابداء رأيهم ، ومن بينهم جان جاك روسو Jaen Jacque Rousseau صاحب دراسة « العقد الاجتماعي » Contrat Social الذي قامت النظرية المطروحة فيه على أساس أن الحاكم إنما يحكم بعقد بينه وبين المجتمع ، فان التزم به استمرت شرعية حكمه وان انحرف عن هذا الالتزام فقد هذه الشرعية ـ وهو تصد سافر لنظرية الحق الالهي الذي كان الملوك يحكمون على أساسه آنذاك متجاهلين المجتمع كطرف في نظام الحكم . ومن بينهم كذلك مونتسكيو Montsquieu صاحب دراسة « روح

القوانين «Esprit des Lois» التي نادى فيها بفصل السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية ، بدلا من تجميعها في يد فئة واحدة ـ حتى لا يصبح هذا التجمع دعامة للاستبداد . ثم ديديرو Diderot هو وزملاؤه من الموسوعيين الذين أخضعوا كل ظاهرة للتفكير العقلاني بدلا من التفكير الغيبي ، ممهدين بذلك للتصدي لسلطة رجال الدين الذين كانوا يساندون طبقة الارستقراطيين الاقطاعيين . . إن هذه الأفكار أثرت في عدد غير قليل من المستنيرين من طبقة سكان المدن (أو الطبقة البورجوازية كما أصبحت تدعى فيما بعد) الذين شكل المتحمسون منهم ، من أمثال دانتون Danton ومارا Marat وروبسبيير Robespie'rre قادة للثورة الفرنسية بعد اندلاعها .

وهنا أتوقف لأقول ان هذين التطورين قد أصبحا يشكلان حقيقتين تاريخيتين لأن أولهما (وهو تململ الفلاحين تحت إجحاف سادة الأرض) هيأ الأعداد اللازمة لصفوف الثوار عند اندلاع الثورة ، أما التطور الثاني (وهو انتشار الأفكار المناهضة لنظام الحكم القائم آنذاك) فقد هيأ الأفراد الذين تسلموا قيادة الثورة بعد اندلاعها . ولكن مع ذلك فهناك مواقف وأحداث كثيرة وقعت في تلك الفترة ولكنها لا تشكل سوى حقائق عادية لأنها لم تؤثر في سير الأحداث التي أدت الى التطور الأخير ، وهو انفجار الثورة في اليوم الذي انفجرت فيه . ومن هذه الحقائق ، على سبيل المثال ، أن عددا غير قليل من الفلاحين كانوا ، رغم بؤسهم ، قد استسلموا لما كان واقعا عليهم من اجحاف وروضوا أنفسهم على تقبله كأسلوب للحياة أو كقضاء إلهي لا راد له . ومنها كذلك أن عددا من المثقفين في باريس أو في غيرها لم يكونوا بالضرورة ممن قرأوا كتابات المفكرين الذين أسلفت الاشارة اليهم ، أو أنهم قرأوا هذه الكتابات ولكنهم لم يقتنعوا ، لسبب أو لآخر ، بالأفكار التي تضمنتها ، أو أنهم ربما وجدوا ما جاء فيها مقنعا ولكنهم لم تكن لديهم الايجابية الكافية أو لم يكن عندهم الدافع الكافي لترجمة اقتناعهم المنظري الى ممارسة أو مشاركة عملية . ومن بينها ، على الجانب الأخر ، أن عددا من أمراء الاقطاع أو سادة الأرض لم يكونوا على علم بهذه الأفكار ، أو أن بعضهم كانوا على علم بها ولكن دون أن يخطر على أذهانهم ، من قريب أو من بعيد ، أنها ستسهم ، يوما ما ، في هدم عالمهم . ان الباحث في تاريخ الثورة الفرنسية ومقدماتها يستطيع أن يتلمس ، في مصادر مختلفة ، عددا من هذه الحقائق ، إما بشكل مباشر أو استنتاجي ، ولكنها تظل في كل الأحوال حقائق عادية دون أن ترقى الى صفة « الحقائق التاريخية » طالما أنها لم تؤد ، في المحصلة الأخيرة ، الى نشوب الثورة في يوم ١٤ يوليو ـ تموز عام ١٧٨٩ .

أما الحقيقتان التاريخيتان اللتان تمثلان التطورين الأخيرين على الطريق المؤدية الى قيام الثورة الفرنسية فإحداهما هي تراجع المحصول في صيف ذلك العام ، وهو تراجع جاء ليزيد الفلاحين الفرنسيين بؤسا على بؤس ، فتدفقت أعداد كبيرة منهم الى باريس واندفعت جموعهم الى قصر التويلري Tuillerie ـ وهو القصر الملكي ـ ليطالبوا بالخبز دون إنصات مقنع لقضيتهم . وقد كان هذا التطور للأمور بمثابة الشرارة التي قدحت الحقيقة التاريخية الرابعة التي تشكل التطور الأخير وهو اندلاع الثورة ـ وهو انطلاق هذه الجموع الى شوارع باريس وتضخم صفوفها بتجمعات أخرى من صفوف الطبقة المطحونة في باريس لتجوب طرقات العاصمة وتهاجم سجن الباستيل Bastille ، أعتى السجون الفرنسية ، وتطلق نزلاءه لتبدأ بذلك الثورة الفرنسية .

●●●

كانت هذه أمثلة ، من خلال أربع ثورات مختلفة في أربعة مجتمعات مختلفة ، على مفهوم الحقيقة التاريخية

وعلى تمييز هذه عن غيرها من الحقائق . والأمثلة على الحقيقة التاريخية تتكرر ، في الواقع ، الى مالا نهاية طالما أن الحقيقة المطروحة تخرج عن دائرة التكرار العددي لوضع قائم أو ممارسة قائمة لتدخل في دائرة التطور أو التطوير لوضع جديد أو نوعية جديدة من الممارسات ، بغض النظر عن حجم هذا التطور أو التطوير ، وبغض النظر عن أبعاده التي قد تكون محلية أو دولية أو عالمية ، وبغض النظر عن مجاله الذي قد يكون سياسيا أو عسكريا أو دينيا أو اقتصاديا أو فكريا أو فنيا ، أو قد يكون ارادة نفاذة أو ذكاء خارقا أو شخصية فذة أو رؤية واضحة يتمتع بها فرد في موقع مؤثر في أحد المجتمعات بحيث يكون في مقدوره من هذا الموقع أن يؤثر في تطوير أو تغيير المسار التاريخي للمجتمع بصورة أو بأخرى .

على أنه ينبغي ألا يتبادر الى الذهن في ضوء الأمثلة التي أوردتها ، أو في ضوء غيرها من الأمثلة ، أن الحقيقة التاريخية ليست سوى حدث أو موقف مقتضب لأنها غالبا ما تعبر عن نقطة واحدة ، وفي كثير من الأحيان عن لحظة واحدة في تطور واحد . حقيقة إن المؤرخ قد يتجاهل ، في ضوء مقولة اللحظة الواحدة ، أعدادا هائلة من التفاصيل التي أحاطت باللحظة المذكورة أو قادت اليها ، كما أنه قد يعبر أحيانا عن الحقيقة التاريخية بشكل موجز كأن يقول : في عام ١٥١٧ م عند غزو السلطان العثماني سليم الأول لمصر ، نقل الخليفة العباسي الذي كان مقيما في القاهرة الى الأستانة ، وكانت هذه هي الخطوة الممهدة لانتقال الخلافة الى العثمانيين ، أو أنه في عام ١٢١٥ م تم توقيع وثيقة العهد الأعظم Magna Carta بين الملك البريطاني والنبلاء وكانت هذه أول خطوة للابتعاد عن فردية الحكم في بريطانيا ، أو أنه في ١٧ رجب عام ١٥ هـ (٢٣ أغسطس آب ٦٣٦ م) انتصر العرب المسلمون على البيزنطيين في موقعة اليرموك ، وبذلك دالت دولة البيزنطيين في بلاد الشام .

إن مثل هذا التصور يشكل ، في خير حالاته ، مبالغة في التبسيط لن تكون لها الا نتيجة واحدة هي إفراغ هيكل الحقيقة التاريخية عن محتواه . حقيقة إن التعبير المختصر وارد بل إنه قد يكون التعبير الأمثل في بعض الحالات ، ولكننا لا بد أن نكون على وعي كامل بأن الحقيقة التاريخية كيان مركب بالغ في تركيبه ، يضم مئات من الحقائق التفصيلية الصغيرة التي تتفاعل مع بعضها تتابعا وتداخلا وتوافقا وفي كثير من الأحيان تعارضا وتناقضا ، ومن ثم تصبح الحقيقة التاريخية في الواقع رمزا لأعداد لا يمكن تحديدها من الحركات والكلمات والارتباطات الذهنية والخطط والتوقعات والانفعالات والاحباطات ولحظة الانتصار أو لحظة الاخفاق وأعداد أخرى من التفاصيل التي تختلف باختلاف الحقيقة التي نحن بصدد الحديث عنها .

ولنأخذ مثالا على ذلك ما أسلفت ذكره من انتصار العرب المسلمين على البيزنطيين في موقعة اليرموك عام ١٥ هـ . لقد تم هذا النصر في يوم واحد هو يوم ١٧ رجب بل إننا نستطيع أن نقول ان المسلمين لم يتأكدوا من النصر الا في الساعات الأخيرة من ذلك اليوم قبيل قدوم الليل ، نتيجة لتفوقهم المطرد على البيزنطيين طوال النهار . ومع ذلك فإن هذا اليوم لم يكن سوى يوم واحد ، هو اليوم الخامس ، من بين ستة أيام التحم فيها الطرفان في هذه المعركة المصيرية ، كان اليوم السادس منها بمثابة تدعيم للنصر ، قام المسلمون خلاله بما يمكن أن نسميه بالتمشيط والمطاردة التي انتهت بمقتل هامان قائد جيوش البيزنطيين كما سبق أول هذه الأيام الستة يوم من المفاوضات والمناوشات . هذا ، ولم تكن أيام القتال الفعلي الا جزءا من فترة أطول ، طولها ثلاثة عشر يوما (٥ الى ١٨ رجب الموافقة ١١ـ٢٤ أغسطس ـ آب)

امتدت عبرها المعركة بما فيها من فترات الالتحام وفترات التربث والانتظار ، كما سبق هذا كله أيام طويلة من الاستعداد على الجانبين العربي والبيزنطي .

واذا ما أخذنا ما دار على الجانب العربي وحده ـ وهو يمثل نصف الحقيقة التاريخية التي تكتمل بالتعرف على ما دار على الجانب البيزنطي ـ فسنجد أن المعركة ، ابتداء باستعداداتها وانتهاء بحسمها ، كانت تشمل تحركات متعددة ، منها المشاورات بين خالد بن الوليد وبقية قادة المسلمين حول خير الطرق لملاقاة البيزنطيين : هل يرحل المسلمون الى أطراف الشام الجنوبية ليكونوا على مقربة من الحجاز ، بما يتضمنه ذلك من موقف دفاعي ـ اذا جاءت تحركات البيزنطيين على غير ما يتمنون ـ أم يظلون في مواقعهم بالجابية (شمال شرقي سهل الجولان) ويخططون على أساس هجومي ، ومنها تنظيم قوات المسلمين في ضوء الرأي الذي توصلوا اليه ، وتخصيص مكان حصين لنساء المسلمين وأطفالهم ، ومنها لحظات علاقة بين أبي عبيدة ، القائد العام لقوات المسلمين وخالد بن الوليد القائد المسؤول عن المعركة ـ ولكل من الرجلين وقعة وموقعة . ثم هناك تحركات بلا حد أثناء القتال تخللتها لحظات من الشجاعة النادرة ، كما حدث في أكثر من مناسبة من مناسبات المبارزة الفردية أو الهجوم الجماعي في الأيام : الأول والخامس والسادس من المعركة ، تقابلها لحظات من الخوف واليؤس والتراجع ، كما حدث في اليوم الثاني حين تراجعت بعض قوات المسلمين أمام البيزنطيين حتى وصل الطرفان الى التل الذي فيه نسوة المسلمين ، وفي اليوم الثالث الذي انهزمت فيه قوات المسلمين ثلاث مرات قبل أن تتعادل المعركة بينهم وبين البيزنطيين في آخر النهار ، ومثل اليوم الرابع الذي أمطرهم فيه البيزنطيون بالسهام فجرح الكثيرون وفقد آخرون عيونهم واعور منهم ٧٠٠ مقاتل بحيث سمي هذا اليوم يوم التعوير . ولا يمكن أن نعتبر هذه اللحظات كل تفاصيل الحقيقة التاريخية التي تشكل انتصار العرب المسلمين على البيزنطيين في معركة اليرموك ، فإلى جانبها كانت لحظات من أنواع أخرى ، من بينها ، على سبيل المثال ، اشتراك نساء المسلمين في المعركة بصور مختلفة ، كما حدث عندما خرجت جويرية بنت أبي سفيان في جولة وأصيبت بعد قتال شديد ، وكما حدث في اليوم التالي للمعركة حين تراجع المسلمون فاضطرت النساء الى ردهم الى المعركة ورفع أعمدة الخيام والحجارة في وجوههم وتحريضهم على الاستمرار في المعركة بضرب الدفوف وانشاد الأناشيد التي تحمسهم على الاستمرار في القتال . وأخيرا لا ننسى الأشعار الكثيرة التي ارتجلها عدد من المسلمين ، من بينهم خالد بن الوليد قائد المعركة ، حماسة وتحميسا وتلهفا على الاستشهاد بما يعنيه كل ذلك من ارتباطات ذهنية وعاطفية تدور حول العقيدة الجديدة والهوية القديمة التي أضافت اليها هذه العقيدة أبعادا جديدة[١٠] .

ـ ٣ ـ

الحقيقة التاريخية ، اذن ، ليست ذلك الخبر المسطح المبسط الملخص الذي يورده المؤرخ ، لسبب أو لآخر ، في بعض الأحيان . ولكنها ، على نحو ما أسلفت ، كيان مركب مجسد متعدد الأبعاد يشترك في بنائه عدد من التفاصيل التي تترابط فيما بينها بطرق مختلفة ومن زوايا مختلفة لكي تتكون منها في النهاية هذه الحقيقة . ومع ذلك عن طريق تحديد موقعها من الحقائق التاريخية الأخرى على المسار التاريخي للمجتمع . هنا فقط يكتمل مغزى الحقيقة التاريخية لتصبح علامة مميزة على طريق

(١٠) غوانمه ، يوسف : معركة اليرموك ، إربد (الأردن) ، ١٩٨٥ ، صفحات ١١ ـ ٧٣ (دراسة تحليلية للحقائق التي وردت عن المعركة في كتابات المؤرخين المسلمين : الأزدي ، ابن عساكر ، البلاذري ، الطبري ، النويري ، الواقدي) .

التطور الذي تمر به المجتمعات ، ومن ثم تصبح وسيلة فعالة لتفهم أو تفسير هذا التطور .

وفي هذا الصدد أود أن أشير من البداية الى اعتبارين أساسين يتصلان بالحقائق التاريخية ويؤثران على أي تفسير يمكن أن يصل اليه المؤرخ بشكل يبعده بدرجات متفاوتة عن الوجه الأكمل الذي يهدف اليه بحيث تصبح التفسيرات التاريخية ، في خير صورها اجتهادات أو محاولات للوصول الى ما هو ممكن ، وليست وصولا فعليا لما ينبغي أن يكون في اعطاء صورة دقيقة لتطور المجتمعات . والاعتبار الأول هو أن الحقائق التاريخية التي تصل الى أيدينا لا تشكل كل الحقائق التي يحتاجها المؤرخ ليحصل على الصورة الكاملة التي يبغيها ، وانما تمثل ما اهتمت به المصادر التي نعتمد عليها في الحصول على الحقائق التاريخية ، سواء أكان مصدرنا هو مجموعة النقوش التي كشفت عنها أعمال التنقيب في موقع تل الحريري (بالقرب من بلدة أبو كمال ، في سوريا) الذي كانت تقوم عليه مدينة « ماري » عاصمة الأموريين - وهي نقوش وجدت على أكثر من ٢٠,٠٠٠ لوح من الطين المحروق وتحتوي على تحارير كتبها الملوك والموظفون الى جانب عدد كبير من البيانات الاقتصادية والمراسلات الادارية[١١] ، أم كان هذا المصدر هو مجموعة البردیات التي عثر عليها في بلدة البهنسا (في صعيد مصر) والتي تضم قدرا مفصلا من التنظيمات القضائية والادارية في مصر في العصر الروماني[١٢] ، أم كان مصدرنا هو وثائق وزارة الخارجية البريطانية المتعلقة بثورة ١٩٣٦ التي قام بها العرب في فلسطين ابان عهد الانتداب البريطاني .

ان كل مجموعة من هذه الوثائق ، وغيرها مما يستخدمه المؤرخ للحصول على الحقائق التاريخية ، يغطي بعض الجوانب السياسية أو الاقتصادية أو الادارية أو القضائية أو غيرها . ولكن هذه الوثائق تبقى مع ذلك قاصرة لأنها لا تحتوي على حقائق أخرى لا بد من استكمالها اذا أردنا التعرف الكامل على التطور الذي حدث في هذه الجوانب في المجتمعات المعنية . وعلى سبيل المثال فنحن لا نزال نجهل جانبا كبيرا من ردود الفعل الشعبية التي أثارتها الاجراءات الرسمية التي سجلتها هذه الوثائق ، لأننا لا نملك الأغنية الشعبية أو القصة المتداولة أو المثل السائر أو الفكاهة الساخرة التي عبر من خلالها المجتمع ، أو بعض طبقاته أو فئاته ، عن موقفهم من هذه الاجراءات ، وقد كانت هذه الردود كفيلة ، لو عرفناها ، بأن تشكل حقائق تاريخية أخرى نستطيع عن طريقها أن نستكمل صورة التطور الذي نريد أن نؤرخ له .

واذا كانت الأمثلة السابقة تمثل الكتابات الحكومية الرسمية التي لا تهتم الا بنوع معين من الحقائق ، فان الأمر ذاته نجده ، في صور مختلفة ، على الجانب الآخر من المصادر - وأعني به الكتابات التي تركها لنا المؤرخون وغيرهم ممن اهتموا بتسجيل أحوال المجتمعات ، سواء من بينهم القدامى أو المعاصرون (وأطلق تسمية المعاصرين على أولئك الذين ترقى كتاباتهم الى مستوى

(١١) أشرف على أعمال التنقيب المؤرخ الأثري الفرنسي أندريه بارو André Parrot في عامي ١٩٣٨ و ١٩٣٩ تحت عنوان Les fouilles de Mari (أو حفائر ماري) في المجلة العلمية السورية Syria أنظر
Syria, XIX (1938), pp. 1-29; XX (1939), pp. 1-22.

(١٢) تقع البهنسا على مقربة من بحر يوسف ، غربي النيل . وقد قام بأول الحفائر التي تمت فيها عالما الكلاسيكيات (الدراسات اليونانية الرومانية) جرنفل Grenfell وهنت Hunt في ١٨٩٧ ثم مرة أخرى في ١٩٠٦ . وتبع ذلك عدد من البعثات الأخرى . وقد عثر في البهنسا على أعداد كبيرة من الوثائق المدونة على أوراق البردي . أقدمها يرجع الى العهد البطلمي (القرون الثلاثة الأخيرة قبل الميلاد) واغلبها يرجع الى العهدين الروماني والبيزنطي (قبل ٦٤٠ م) وقد نشرت تحت عنوان P. Oxyrhinchus

المصادر التاريخية ، مثل الذين يسجلون أحداثا أو مواقف كانت ضمن تجاربهم الشخصية في ظروف عاصروها) . وفي هذا الصدد فإننا قد نستطيع ، الى حد ما ، استكمال ما يكتبه المؤرخون المعاصرون عن طريق الرجوع الى مصادر لا يزال من الممكن التوصل اليها بشكل أو بآخر . ولكن الأمر يختلف اختلافا بينا في حالة المؤرخين القدامى الذين يصبح الحصول على حقائق تاريخية نستكمل بها ما قدموه لنا أمرا متعذرا إن لم يكن في الواقع مستحيلا في بعض الأحيان وهكذا يصبح علينا أن نقنع في محاولتنا تتبع هذا التطور أو ذاك على ما قدمه لنا هؤلاء المؤرخون من حقائق تمثل ، بالضرورة ، اهتماماتهم واختياراتهم .

وعلى سبيل المثال فان أحد المؤرخين قد يوجه قدرا واضحا من عنايته الى الحديث عن العادات والتقاليد ونوع الممارسات اليومية التي سادت بعض المجتمعات (الى جانب ما يذكره المؤرخون عادة من إنجازات هذه المجتمعات) ، وهو أمر نجده بشكل ملحوظ عند هيرودوتوس Herodotos ، المؤرخ اليوناني الذي كتب في أواسط القرن الخامس ق.م . لقد ولد هذا المؤرخ في احدى المدن اليونانية التي كانت تنتشر على طول الساحل الغربي لآسيا الصغرى ، أو في المنطقة التي تقع ، من جهة ، على تخوم الامتداد الغربي للامبراطورية الفارسية التي كانت تمثل الحضارة الشرقية في أسلوب حياتها وفكرها وفي توجيهها السياسي والعقائدي ، بينما تطل من الجهة الأخرى على بحر ايجه الذي يمثل بداية العالم اليوناني اتجاها نحو الغرب ، بكل ما لهذا العالم من توجه حضاري مُناظر . كذلك فان هذا المؤرخ (حوالي ٤٨٤ - وحوالي ٤٢٨ ق.م) عاش في الفترة التي عاصرت الآثار المباشرة لأول صدام محدد بين الفرس واليونان (٤٩٠ و ٤٨٠ ق.م كما عاصر التوجس الذي ساد العلاقات بين هذين العالمين ، منذ ذلك الصدام طوال القرن الخامس والشطر الأكبر من القرن الرابع ق.م . حتى ظهور الاسكندر الأكبر في الثلث الأخير من ذلك القرن . وقد كان رد الفعل الواضح لدى هذا المؤرخ في أعقاب الصِّراع المذكور وفي أثناء التوجس الذي تلاه ، سواء بحكم الموقع الذي تشغله المنطقة التي نشأ فيها كمنطقة تلتقي عندها تيارات الحضارتين المتناظرتين ، أو بحكم اهتماماته الفكرية كأحد رجال الثقافة المرموقين وكرحالة أتيحت له فرصة الاطلاع عن كثب على أحوال عدد من مجتمعات العالمين المذكورين . كان رد الفعل لديه هو أن يتجه في كتابته الى التعرف على شخصية كل من العالمين الشرقي واليوناني حتى يضع يده على مسببات الصدام بينهما . وقد كان هذا المعنى بالذات هو الذي شدد عليه في السطور الأولى التي استهل بها كتابه في التاريخ[١٣] ، وهو معنى أكده في انتقاء اللفظة التي اتخذها عنوانا لكتابه ، وهي Historiae أي « تحقيقات » .

كذلك قد يتجه المؤرخ في كتابته الى الناحية الدينية فيوليها كل اهتمامه أو القسم الأكبر منه اذا كان العصر الذي يكتب فيه هذا المؤرخ تسيطر عليه الروح الدينية أو كان المؤرخ ذاته منغمسا فيها . ومن هؤلاء ، على سبيل المثال ، المؤرخ الفلسطيني يوسيبيوس Eusebios (٢٦٠ - ٣٤٠ م) الذي عاش في نهاية العصر الروماني وبداية العصر البيزنطي وقضى أغلب سني حياته في مدينة قيصرية التي اقترن باسمه الانتساب اليها . لقد كانت اتجاهات هذا المفكر دينية منذ البداية ، فقد عمل في معهد الدراسات الانجيلية منذ فترة مبكرة من حياته وعاصر الفترة التي تعرض فيها المسيحيون في فلسطين

(١٣) Herodotus : I, 1-5.

للاضطهاد بشكل مبالغ فيه بين ٣٠٣ و ٣١٠ م ، وكانت بلده ، قيصرية ، هي مقر المحاكمات القاسية التي تعرضوا لها ، كما شهدت مرسوم العفو الذي تسامحت فيه السلطة الامبراطورية مع المسيحيين في ٣١١ م ، وهو العام الذي نُصّب فيه يوسيبيوس أسقفا لقيصرية ليقضيْ بعد ذلك حياة مليئة بالنشاط الديني الكنسي[١٤] . وقد كان لهذا الاهتمام الديني المستمر أثره على كتابات هذا المؤرخ ، وهو أثر نلحظه في كتابه عن « التاريخ الكنسي » Ecclesiastica الذي أورد فيه ، ضمن المراحل التي مر بها تطور الكنيسة ، سجلا خاصا للشهداء في فلسطين ، في انعكاس مباشر لتجربة عاشها واستحوذت على اهتمامه بشكل خاص ، ونلحظه كذلك وهو يتابع تاريخه للفترة السابقة لظهور المسيحية في كتابه « الاعداد للانجيل » Praeparatio Evangelica الذي أرخ فيه للعصور السابقة للمسيحية بشكل يجعل من هذه العصور اعدادا لظهور هذه العقيدة .

والاتجاه ذاته ، وهو اختيار كل مؤرخ للحقائق التاريخية التي توحي بها ظروف عصره وتتناسب مع شخصيته ، يصدق على المؤرخ المصري الموطن والمولد ، الشامي الأصل ، تقي الدين أحمد بن علي المقريزي (١٣٦٤ ـ ١٤٤٢ م) . لقد عاش هذا المؤرخ إبّان العصر المملوكي الذي شهد عددا من الظواهر تركت أثرها في أهم كتاباته . واحدى هذه الظواهر ما اتجه اليه المماليك (الذين لم يكونوا أصلا من أهل البلاد) ـ في محاولة منهم لاثبات نفسهم وتدعيم مركزهم ـ من الاهتمام بالازدهار العمراني للبلاد بشكل ملحوظ ، وهو اهتمام ظهرت نتائجه في العدد الكبير الذي أقامه هؤلاء من مساجد ومدارس وأماكن لتعبد المتصوفة (خانقاوات) وحصون للمرابطين في الثغور (رباطات) . ومن بين هذه الظواهر كذلك الدمار الذي تعرضت له المنشآت التي كانت قائمة في مصر (سواء في أثناء حياة المقريزي أو قبل ذلك) ، تخريبا أو حرجا أو إهمالا أو هجرا لأسباب متعددة ومن بينها الصراع بين المماليك وبعضهم ، والصراع بينهم وبين أهل البلاد وما كان يقترن بذلك من مظاهر العنف في كل من الحالين . ثم هناك ظاهرة الطاعون أو الوباء الذي كان يجتاح البلاد من حين لآخر (وقد عاصر المقريزي واحدا منها على الأقل عام ١٤٠٣ م وكانت ابنته إحدى ضحاياه) ـ هذا الى جانب آثار الدمار التي كانت لا تزال ظاهرة منذ حريق الفسطاط الذي أضرمه الوزير شاور في ١١٦٨ م على زمن العاضد ، الخليفة الفاطمي ، لتعويق هجوم عموري ، ملك مملكة بيت المقدس اللاتينية . أما الظاهرة الأخيرة فهي أن الكتابة عن الخطط والآثار كفرع متخصص من فروع التاريخ كانت قد ابتدأت تصل الى ذروتها في عصر المقريزي ، بعد أن كانت قد ظهرت قبل ذلك امتدادا خلال عدة قرون ، ابتداء بأبي عمر الكندي وأبي عبدالله القضاعي واستمرارا مع أبي عبدالله النحوي والشريف الجواني وتاج الدين بن المتوج ومحيي الدين بن عبدالظاهر[١٥] .

إن كل هذا ترك أثره ، دون شك ، على اتجاه المقريزي نحو العناية بالتأريخ للعمران . وهكذا جاء

---

(١٤) Mattingly, Harold : Eusebuis (Oxford Classical Dictionary, Oxford, 1964, p. 351.

(١٥) المقريزي ، تقي الدين أحمد بن علي : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، القاهرة (طبعة مطبعة النيل) ، ١٣٢٤ هـ ، ج ١ ، صفحات ٦ ـ ٧ . هذا وكان المؤرخ السخاوي قد أثار في كتابه « التبر المسبوك في ذيل السلوك » شبهة انتفاع المقريزي في خططه بمصنف كان قد كتبه قبله المؤرخ الأوحدي ، وأن المقريزي قد نسب أشياء مما انتفع به لنفسه (محمد مصطفى زيادة : المؤرخون في مصر في القرن الخامس عشر الميلادي ، القرن التاسع الهجري ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، صفحات ١٠ ـ ١١) . ولكن هذا لا يمس قضيتنا الأساسية وهي اهتمام المقريزي بالكتابة عن الخطط والآثار .

كتابه « المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار » (ألفه بين ١٤١٧ و ١٤٣٦ م) ، وهو أهم كتبه جميعا ، ليعكس الجو الذي عاش فيه هذا المؤرخ . ولعل خير ما يضع هذه الصورة في اطارها الصحيح كمؤشر الى الاتجاه الذي نحن بصدد الحديث عنه هو ما ذكره المقريزي ذاته في حديثه عن السبب الذي أدى به الى كتابة هذا الكتاب حيث يقول في مقدمته « . . فأردت أن ألخص أنباء ما بديار مصر من الآثار الباقية . عن الأمم الماضية . والقرون الخالية . وما بقي بفسطاط مصر من المعاهد غير ما كاد يفنيه البلى والقدم . ولم يبق الا أن يمحو رسمها الفناء والعدم . وأذكر ما بمدينة القاهرة . من آثار القصور الزاهرة . وما اشتملت عليه من الخطط والأصقاع . وما حوته من المباني البديعة الأوضاع . . »[١٦] إلى أن يقول في موضوع آخر من المقدمة « . . ثم تزايدت العمارة . . في أيام الناصر محمد بن قلاوون بالقاهرة وظواهرها إلى أن كادت تضيق على أهلها حتى حل بها وباء سنة تسع وأربعين وسنة احدى وستين ثم غلاء سنة ست وسبعين فخربت بها عدة أماكن فلما كانت الحوادث والمحن من سنة ست وثمانمائة شمل الخراب القاهرة ومصر والأقاليم بعامة وسأورد من ذكر الخطط ما تصل اليه قدرتي ان شاء الله تعالى »[١٧] . هذا ، وتمشيا مع الظروف والهدف المذكورين جاءت نقطة الارتكاز في الكتاب ، على غير الترتيب الزمني (على النمط التقليدي) والتي يأتي ذكر الخطط والآثار تابعا لها وفي سياق الحديث عنها ، وإنما الخطط والآثار هي التي أصبحت ، بترتيبها المكاني ، تشكل نقطة الارتكاز ، بينما جاء ما يتصل بها من أحداث وأشخاص في الموقع التابع دون اعتبار لترتيبها الزمني ـ وهو أمر كان يدركه المقريزي وهو لا يزال بصدد التفكير في خطة الكتاب وعنوانه[١٨] .

●●●

الحقائق التي تهتم بها المصادر التاريخية التي يتعامل معها المؤرخ ، وما تختاره أو تهتم به هذه المصادر من مواضيع وتفاصيل ، عامل مؤثر ـ كما رأينا ـ تأثيرا سلبيا في توفر الحقائق التاريخية بحيث يجد الذي يتصدى لتفسير المعلومات التاريخية الخاصة بمجتمع من المجتمعات نفسه أمام صورة غير مكتملة تماما ويبقى تفسيره بعيدا بنسب متفاوتة عن الوجه الأكمل الذي كان يبتغيه . على أن الحقائق التاريخية التي لا تصلنا نتيجة لهذا الاختيار أو الاهتمام الجانبي للمصادر ليست الاعتبار الوحيد الذي يقف دون تتبع تطور المجتمعات بالصورة الكاملة التي كنا نودها ، وإنما هناك اعتبار آخر مؤداه أن المعلومات التي توردها هذه المصادر فعلا لا تشكل كلها بالضرورة « حقائق تاريخية » بالمعنى الدقيق للتسمية . إن قسما من هذه المعلومات يكون على قدر من عدم الدقة لأسباب مختلفة . وقد يكون سبب ذلك أن المؤرخ الذي نتخذ كتابته مصدرا لنا اعتمد في روايته على الرواية التي حرفت من جيل إلى جيل ، أو على تصورات غير دقيقة لدى الأشخاص الذين أخذ عنهم معلوماته ـ ونحن نجد شيئا ملحوظا من هذا عند هيرودوتوس مثلا ، رغم أن هذا المؤرخ يتوقف في كثير من المواضع في كتابته لدى ذكر حدث أو وضع أو موقف ليعطي رأيه فيما إذا كان هذا الذي وصل إليه عن طريق الرواة معقولا أو غير معقول[١٩] .

(١٦) المقريزي : ذاته ، ص ٣
(١٧) ذاته : ذاته ، الصفحة ذاتها
(١٨) ذاته : ذاته ، ص ٤ .
(١٩) عن بعض المواضع التي تمتع فيها الرواية التي اعتمد عليها هيرودوتوس الى الخيال ، فيما يخص تأريخه لشبه الجزيرة العربية أنظر على سبيل المثال :
Herodotus : III, 107, III, 113.

وقد يكون من أسباب عدم الدقة أن الفترة التي كتب فيها المؤرخ (الذي نعتمد على كتاباته كمصدر) كانت كتابة التاريخ فيها تعتبر لونا من ألوان الأدب يحرص فيه الكاتب على التشويق أكثر من حرصه على الدقة ، كما هو الحال عند بعض مؤرخي العصر الاسلامي الذين حاولوا أن يوغلوا بعيدا في أخبارهم عن ماضي شبه الجزيرة العربية في عصور ما قبل الاسلام . لقد وصل الأمر في صدد ابتعادهم عن الدقة الى درجة نجد معها مؤرخا منهم ، وهو الطبري ، يظهر تحرجه من هذا الوضع ويحاول التنصل منه فيقول « فما يكن في كتابي هذا من خبر ذكرناه عن بعض الماضين مما يستنكره قارئه أو لا يستسيغه سامعه ، من أجل أنه لا يعرف له وجها في الصحة ولا معنى في الحقيقة ، فليعلم أنه لم يؤت في ذلك من قبلنا ، وإنما أتى من بعض ناقليه إلينا ، وأنا إنما أدينا ذلك على نحو ما أدى إلينا »[٢٠] أما ابن خلدون فيعلن صراحة . وهو بسبيل الحديث عن كتابات هؤلاء المؤرخين أن « أصحابها نحوا فيها منحى القصاص وجروا على أساليبهم ولم يلتزموا فيها الصحة ولا ضمنوا لها الوثوق بها ، فلا ينبغي التعول عليها وتترك وشأنها »[٢١] .

وفي مجال الحديث عن عدم الدقة الذي يتسرب إلى بعض المعلومات التاريخية التي تحتوي عليها مصادرنا بحيث لا ترقى هذه المعلومات إلى مستوى الحقائق التاريخية ، قد يكون السبب في ذلك غرضا جانبيا ، سياسيا أو عقائديا أو اثنائيا بأية صورة أخرى بحيث يؤدي ببعض المؤرخين الذين نعتمد على كتاباتهم إلى عدم التزام الدقة في كتاباتهم تحاملا على نظام سياسي أو انحيازا لنظام آخر يرتبطون به بانتماء سياسي أو بمذهب ديني . وأحد الأمثلة التي تدخل تحت هذا الاتجاه ما كتبه جمال الدين بن واصل (١٢٠٨ ـ ١٢٩٨م) المؤرخ الشامي الأصل الذي أرخ للأيوبيين ، إذ يبدو في كتابته بشكل واضح الدفاع عنهم والانحياز لحكمهم (وكانوا يتبعون المذهب السني الذي ينتمي إليه المؤرخ) في مقابل التحامل على الخلافة الفاطمية (الشيعية المذهب) التي سبقت قيام الدولة الأيوبية ـ وهو اتجاه لا يخفيه ابن واصل ، بل يعلن عنه في السطور الأولى من مقدمة كتابه حيث يقول « وبعد ، فهذا كتاب أوردت فيه أخبار ملوك بني أيوب ، وجملة من محاسنهم ومناقبهم ، إذ كانوا أعظم ممن تقدمهم من الملوك شأنا ، وأجلهم سلطانا ، طهروا الديار المصرية من بدع الباطنية (يقصد الشيعة وشيدوا بها أركان الملة الحنفية ، فشكر الله سبحانه سعيهم . . . وأنالهم من الآخرة أعلى الرتب المنيفة »[٢٢] .

وأخيرا فقد تدخل المبالغة في نص من النصوص التي نعتمد عليها كمصدر تاريخي ، لتصبح عنصرا يؤثر في دقة الحقيقة التاريخية التي يقدمها هذا النص ، وبخاصة إذا كان يشير إلى حاكم يتحدث عن منجزاته وانتصاراته ، فالحكام يميلون عادة إلى تمجيد أنفسهم وأعمالهم وبخاصة إذا كان الحكم فرديا . ونحن نجد شاهدا على ذلك في النقوش التي تركها لنا الملك المصري القديم رعمسيس الثاني (حوالي ١٢٩٠ ـ حوالي ١٢٢٠ق.م) فيما يخص علاقته بالامبراطورية الحيثية (في آسيا الصغرى) التي كانت تنازعه السيادة على القسم الشمالي من بلاد الشام . ففي لوحة عثر عليها في أسوان (جنوبي مصر) يذكر نص من عهد هذا الملك أنه قضى في السنة الثانية من حكمه على عدد من الشعوب

(٢٠) الطبري : كتاب الرسل والملوك ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ج ١ ، ص ٨ .

(٢١) ابن خلدون : العبر وديوان المبتدأ والخبر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ج ٢ ، ص ٨ .

(٢٢) واصل ، جمال الدين محمد بن سالم : مفرج الكروب في أخبار بني أيوب ، تحقيق جمال الدين الشيال ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ج ١ ، ص ١ .

من بينهم الحيثيون(٢٣). ومع ذلك يبدو أن أي لقاء بينه وبين هؤلاء، على افتراض حدوثه، لم يكن سوى مناوشة أو لقاء غير حاسم على خير تقدير، إذ يشير نص آخر على جدران أحد المعبدين اللذين أقامهما هذا الملك في «أبو سمبل» (بمنطقة النوبة قرب حدود مصر الجنوبية) إلى معركة بينه وبين ملك الحيثيين في قادش (غربي نهر العاصي قرب طرفه الجنوبي في سورية) في السنة الخامسة من حكم رعمسيس. كذلك نجد الملك المصري يصور في هذا النص (والرسوم المحفورة المصاحبة له) انتصاره الكبير في هذه المعركة، بينما الأقرب إلى الحقيقة أن المعركة انتهت بنتيجة متعادلة، فالملك المصري لم يتمكن من الاستيلاء على قادش والملك الحيثي وجد نفسه مضطرا إلى عرض صلح قبله الملك المصري ودعمه الطرفان بمعاهدة سلام بعد ذلك بعدة سنوات(٢٤).

والشيء ذاته نجده في عدد من النصوص الأشورية التي سجل فيها الملك سجلات بيلسر الثالث (٧٤٤ - ٧٢٧ق.م) انتصاراته في صدد علاقة الأشوريين بالعرب. لقد ذكر هذا الملك في نص من هذه النصوص أنه اجتاح خمس عشرة مدينة للملك العربي إيديبعلي، بينما قد لا تزيد هذه المدن عن أن تكون في الواقع تجمعات بسيطة من سكان الخيام، فبلاد العرب لم تكن تزيد في تصور الأشوريين آنذاك عن الممر الصحراوي الذي يقع بين وادي الرافدين وبلاد الشام، وهو ممر نعرف أنه لم يكن يحتوي على خمسة عشر موقعا تصلح لأن نطلق عليها تسمية المدن. كذلك يذكر النص ذاته أن هذا الملك الأشوري قتل (ربما يقصد غنم) من أملاك الملكة سمسي، ملكة بلاد العرب، ٣٠ ألف جمل. علما بأن هذه الملكة، شأنها شأن ملوك العرب الذين ورد ذكرهم في النصوص الأشورية، لم تكن في حقيقة الأمر أكثر من رئيسة أو زعيمة لتجمع قبلي، كما أن ٣٠ ألف جمل هو عدد مبالغ فيه في إطار هذه الدائرة الضيقة، وتبدو هذه المبالغة واضحة إذا قارنا هذا النص بنصوص أخرى مماثلة لم يكن يزيد فيها العدد عن ألف جمل(٢٥).

وهكذا، وفي ضوء هذا الاعتبار الثاني الذي تبتعد فيه المصادر التاريخية عن الدقة لسبب أو لآخر، يبتعد المؤرخ كذلك عن الحقيقة التاريخية كما ينبغي أن تكون. ولا أود أن أقول هنا إن المؤرخ يفقد الحقيقة التاريخية بصفة نهائية نتيجة لذلك، فالتحقيق التاريخي العلمي يؤدي في أحيان كثيرة إلى قدر كامل أو نسبي من استبعاد الزيف أو المبالغة عن بعض المعلومات التاريخية التي لا تمثل الحقيقة الكاملة أو لا تمثل الحقيقة على الاطلاق. ولكن يظل هناك مع ذلك قدر من المعلومات لا يصل التحقق التاريخي بشأنه إلى نتيجة حاسمة، ويبقى ما يصل إليه مجرد ترجيح أو حتى مجرد احتمال أو افتراض وهكذا، مرة أخرى، يجد المؤرخ نفسه مضطرا إلى أن يفسر أو يصور أو يتتبع التطور التاريخي الذي مر به المجتمع الذي يؤرخ له في حدود هذه الدائرة من «الحقائق التاريخية» التي لا تصف كل جوانبها

(٢٣) Breasted, James Henry : Ancient Records, Historical Documents from the Earliest Times to the Persian Conquest, Vol. III, Chicago, 1906, 45, 478-9.

(٢٤) Ibid. : Ancient Times, pp. 250-1.

(٢٥) ANET (Ancient Near Eastern Texts, ed. J.B. Pritchard), 2nd. ed., Princeton, 1966, p. 284.

للمقارنة أنظر نصا من عهد شلمنصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ق.م) ونصا ثانيا من عهد سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ق.م) حيث يبدو عدد الألف جمل هو الوارد في اطار صراع عائل. النصان، على التوالي، في :

ANET : 278-79.

بالوضوح الكامل لتفسير لا يحتمل الخطأ للتطور الذي يود التعرف عليه .

- ٤ -

وأنتقل الآن إلى الشوط الأخير في صدد الحديث عن الحقيقة التاريخية ، بعد أن تعرفنا في الأشواط السابقة على تحديد الحقيقة التاريخية والتمييز بينها وبين غيرها من الحقائق في ضوء الهدف من الكتابة التاريخية ، ثم إلى طبيعة الحقيقة التاريخية ، ثم إلى مدى الاكتمال والدقة اللذين يمكن أن يتوفرا في الحقائق التاريخية المتاحة في المصادر . وفي حدود هذا الشوط الأخير أطرح الحديث عن الطريقة التي تؤدي بها الحقيقة التاريخية دورها أو وظيفتها في الكتابة التاريخية ، وإلى أي حد يمكن أن يقترب هذا الدور من الموضوعية .

لقد رأينا في مناسبات سابقة أن دور الحقيقة التاريخية هو تتبع أو تفسير التطور الذي تمر به المجتمعات ، بحيث نستطيع أن نقول عن تفسير هذا التطور التاريخي إنه محاولة في سبيل التوصل إلى « رؤية » للماضي عن طريق الربط بين الحقائق التاريخية بشكل تصبح معه متناسقة في تتابعها وفي العلاقة بين أسباب ونتائجها . والنقطة التي أود أن أثيرها هنا تتصل بفكرة « الرؤية » التي أشرت إليها . إذ ما دمنا نتحدث عن « الرؤية » فالحديث وارد عن قدر من « التخيل » الذي يحتاج إليه المؤرخ لكي يتمكن من الربط بين هذه الحقائق حتى يحصل على صورة مجسدة تنبض بالحياة للماضي الذي يريد أن يصوره في سبيل التعرف على التطور التاريخي للمجتمع الذي يؤرخ له - وهنا نطرق مجالا من العمل الذهني يستوجب قدرا من الحذر . ذلك أن التخيل أمر فضفاض ، إذ أنه لا يقتصر على الكتابة التاريخية وحدها ، وإنما يتسع لأنواع أخرى من الكتابة . لعل أقربها من حيث الشكل والأسلوب من الكتابة التاريخية هو كتابة الرواية ، ومن ثم يصبح من واجبنا أن نميز بين نوع التخيل الذي يحتاج إليه المؤرخ وذلك الذي يحتاج إليه الروائي حتى نستطيع أن نتعامل مع « الرؤية التاريخية » التي أسلفت الاشارة إليها على أساس لا تختلط معه الأمور .

ولعل من خير ما ظهر حول هذه القضية حتى الآن ، التحليل الذي قدمه الفيلسوف الانجليزي المعاصر ر . ج . كولنجوود R.G. Collingwood في دراسته عن « فكرة التاريخ » . وحسبما يرى هذا المفكر فنحن نستطيع أن نقول ، من زاوية معينة ، إن المؤرخ والروائي يشتركان في نوع التخيل الذي يحتاج إليه كل منهما . فكلاهما يتخذ محورا لعمله تكوين صورة تبرز تسلسل الأحداث من جهة ، إلى جانب وصف المواقف وعرض البواعث وتحليل الشخصيات من جهة أخرى . كذلك فإن كلا منهما يهدف إلى أن يجعل من الصورة التي يقدمها كلا متناسقا ترتبط فيه كل شخصية وكل موقف بباقي الشخصيات والمواقف بحيث لا يمكن أن تتصرف شخصية معينة في موقف معين إلا بشكل معين ولا يمكن أن تتخيلها تتصرف على أي نحو آخر . كذلك فإن المؤرخ والروائي لابد أن يكون ما يرد في كتابة كل منهما معقولا ومقبولا بحيث لا يدخل في هذه الكتابة إلا ما هو ضروري ، ومن ثم لا يمتد التخيل المطلوب إلا في حدود ما يحكم هذه الضرورة .

ومع ذلك - والكلام لا يزال للفيلسوف الانجليزي - فإن المؤرخ والروائي . إذا كانا يتفقان في اعتمادهما على التخيل ، فإن كلا منهما يختلف عن الآخر في نوع الصورة التي يسعى إلى تكوينها وتقديمها . وهنا نجد أن الروائي له مهمة واحدة ، هي أن تكون الصورة التي يكونها صورة متناسقة تقدم معنى معينا . أما المؤرخ فتقع على عاتقه مهمة مزدوجة : فإلى جانب تكوين صورته على نحو ما يفعله الروائي من حيث الهدف والطريقة ، فإنه يزيد على ذلك أن يتم هذا التكوين من خلال عناصر

كانت ، موجودة فعلا ، تتمثل في ظروف ومواقف وأحداث وقعت فعلا . وهذا القسم الثاني من مهمته المزدوجة يقتضي منه الالتزام بثلاثة أحكام منهجية لا يقع على عاتق الروائي أن يلتزم بها . وأول هذه الالتزامات هو أن الصورة التي يقدمها المؤرخ لابد أن تكون مرتبطة بمكان وزمان محددين لا يجوز التصرف فيهما بأي تغيير يستهدف المواءمة مع الصورة المطلوبة على نحو ما يفعل الروائي . وثانيها أن التناسق المنشود في الصورة الروائية هو تناسق بين أجزاء صورة واحدة في إطار رواية واحدة دون حاجة من جانب الروائي إلى تنسيق مع صور أخرى تأتي في روايات أخرى ، على أساس أن الروايات المختلفة تشكل ، عوالم مختلفة ، كل منها عالم مستقل لا يتأثر اتفاقا أو اختلافا مع بقية هذه العوالم . أما في الكتابة التاريخية فلا يوجد غير ، عالم تاريخي واحد ، لابد أن تقوم فيه علاقة تنسيقية بين كل ما يحتوي عليه من صور حتى ولو كانت هذه مجرد علاقة مكانية أو زمانية . أما ثالث هذه الالتزامات وأهمها فهو أن الصورة التي يقدمها المؤرخ لابد أن ترتبط بالشواهد - وهي الحقائق التاريخية . وفي هذا الصدد فإن المحك الوحيد لصدق الصورة المذكورة يصبح سلامة هذه الرابطة ، وأية صورة لا يمكن تبريرها في حدود رابطة الشواهد تصبح بالنسبة للمؤرخ شيئا لا قيمة له على الاطلاق[٢٦].

وأود هنا أن أضيف إلى رأي هذا المفكر أن كل ما يقدمه هذا النوع من التخيل - ولنسمه التخيل التاريخي - هو أنه يعطي المؤرخ القدرة على ملاحظة خيوط الربط بين الحقائق التاريخية بحيث لا تصبح مجرد أحداث ومواقف لا يربط بينها سوى التجاور (أو التباعد) المكاني أو التتابع الزمني ، كما يعطيه القدرة على الحركة في هذا المجال ، تعديلا أو تغييرا - ليس في الحقائق التاريخية بطبيعة الحال ، ولكن في تصور جوانب أو نقاط الربط بينها - بحيث يصل في النهاية إلى التفسير أو الربط الذي يعطي هذه الحقائق أكبر قدر من التناسق في دلالتها على الخط الذي يسير فيه تطور المجتمع . وغني عن البيان أن هذا التخيل ، إذا أريد التمكن منه ، يحتاج إلى استقصاء كل ما يتصل بموضوع المعالجة من الحقائق التاريخية .

كذلك أود أن أشير هنا إلى أنه ، حتى بعد حرص المؤرخ على استقصاء كل الحقائق المتصلة بالموضوع الذي يتناوله بالتفسير ، وحتى بعد اتضاعه بالقدر المطلوب من التخيل التاريخي بالتزاماته التي سبقت الاشارة إليها ، فإن ، رؤيته ، للماضي - وهي ، كما رأينا ، تشكل الهدف الأساسي من ربطه بين الحقائق التاريخية - قد تتأثر ببعض العوامل ، وربما كان من أهم هذه العوامل هو الاغراء الذي قد يتعرض له الباحث إذا ما لاحظ ، بشكل مبدئي ، أن عددا من الحقائق تشير بشكل ظاهر إلى اتجاه واحد أو متشابه . إن مثل هذا الموضوع قد يغري الباحث بأن يقفز إلى حكم أو تفسير بعينه قبل أن يوفي الأمر حقه من التدقيق . ذلك أنه قد يثبت بعد التدقيق اللازم أن ظروفا مختلفة ذات منطلقات مختلفة (قد تكون جانبية أو شخصية أو داخلية أو خارجية أو غير ذلك) تتعلق بكل من الحقائق المذكورة على حده ، ولكنها جميعا تشير بالمصادفة البحتة إلى اتجاه واحد - ومن ثم يصبح التفسير الذي يعتمد على اتجاه واحد للأحداث ، دون التحقق من ، وحدة المنطلق ، الذي ينبثق عنه هذا الاتجاه ، تفسيرا لا يبتعد عن احتمالات الخطأ في بعض الأحيان .

●●●

ويبقى في نهاية الحديث تساؤل عن الحقائق التاريخية

---

(٢٦) ARAB (Ancient Records of Assyria and Babylonia, ed. D.D. Luckenbill), vol. II, New York, 1968, Text 358, p. 158.

في صورتها المترابطة التي رأيناها تشكل تفسيرا لتطور المجتمع : هل يمكن أن يكون هذا التفسير أو هذا الربط بين الحقائق التاريخية موضوعيا ؟ وأبادر هنا فأقول إن أي حديث عن الموضوعية في هذا المجال لا يمكن أن يكون حديثا مطلقا أو حسابيا ، فالمعادلة التي نحن بصدد التعامل معها ليست معادلة رياضية تدور حول أرقام أو قيم كمية موحدة الدلالة على نحو ما نعني حين نقول ، على سبيل المثال ، إن حجم أي شكل مكعب يساوي مساحته مضروبة في ارتفاعه ، أو إن مساحة جدران هذا الشكل المكعب تساوي محيطه مضروبا في ارتفاعه أو إن مجموع زوايا أي مثلث تعادل زاويتين قائمتين - وهي قيم ثابتة كانت على ما هي عليه حتى الآن ولن تتغير في المستقبل . وإنما يدور حديثنا في مجال الربط بين الحقائق التاريخية حول معادلة إنسانية ترتبط بمجتمعات بشرية متعددة الأبعاد ، لكل مجتمع منها معتقداته الدينية أو الايديولوجية ، وحاجاته المادية وتصوراته المثالية ، وهي قيم متطورة متحركة تخص مجتمعات متطورة متحركة (تقدما أو تراجعا) ، وقد تعلى إحدى هذه القيم على الأخريات في مرحلة أو أخرى من مراحل التطور التي تمر وبها هذه المجتمعات ، ومن ثم يصبح تفسير الحقائق التاريخية في تلك المرحلة أكثر تأثرا منه بالقيم الأخرى . إذن فالموضوعية المطلوبة هنا تصبح بالضرورة موضوعية « مرنة » تختلف عن موضوعية العلوم التجريبية والمعادلات الرياضية ، ولكنها لا تفقد مع ذلك كنهها أو ماهيتها كموضوعية ، وإنما يصبح لها توصيفها الخاص الذي ينبع من طبيعتها ، بحيث يمكن أن نطلق عليها تسمية « الموضوعية التاريخية » كنوع من الموضوعية خاص بذاته .

وسأحاول الآن أن أتعامل مع هذه « الموضوعية التاريخية » على صعيدين : أحدهما يتصل بعلاقة الحقائق التاريخية بالمذاهب الفكرية التاريخية المتعددة التي استقرت حتى الآن والتي تضمن كل منها نظريته المتكاملة الخاصة به للربط بين هذه الحقائق بهدف تفسير التطورات التي تمر بها المجتمعات . والصعيد الآخر يتصل بالموقف الشخصي للمؤرخ (بغض النظر عن ارتباطه أو عدم ارتباطه بهذا المذهب التاريخي أو ذاك) من حيث قدرته أو عدم قدرته على الابتعاد عن الذاتية والالتزام بالموضوعية التاريخية في معالجته أو تفسيره للحقائق التاريخية المتصلة بالتطور الذي يكتب عنه .

وفيما يخص الصعيد الأول أود أن أذكر أن المذاهب الفكرية التي ظهرت حتى الوقت الحالي اختلفت فيما بينها إلى حد التناقض في بعض الأحيان . فالتفسير الديني ، على سبيل المثال ، يرد التطور التاريخي بأحداثه ومواقفه إلى المشيئة الإلهية التي تتحكم في هذا التطور وتوجهه ، والتفسير المثالي يرى أنصاره أن قانونا أزليا هو الذي يحدد مسار التطور بحيث ينتهي المجتمع الانساني من خلال مراحل تطوره إلى تحقيق ذاته بالوصول إلى هدف محدد ، والتفسير المادي يرد سير الأحداث وتطورها إلى تطور أدوات الانتاج وأثر ذلك على تطور علاقات الانتاج وما يؤدي إليه ذلك من صراع بين طبقات المجتمع يظل مستمرا حتى لا تصبح هناك إلا طبقة واحدة هي الطبقة الكادحة ، والتفسير الحضاري ينظر إلى تطور المجتمعات على أنه المحصلة الأخيرة للتحدي الذي تقدمه البيئة أو الظروف من جهة ومدى نجاح المجتمعات المختلفة (أو عدم نجاحها) في الاستجابة المناسبة لهذا التحدي .

ومع ذلك فالاختلاف بين هذه المذاهب في تفسير الحقائق التاريخية المتصلة بتطور المجتمعات يظل أمرا طبيعيا ، طالما أن أي مجتمع بشري هو بالضرورة كيان متعدد الأبعاد على نحو ما أسلفت - ومن هنا نستطيع أن نطبق أيا من هذه المذاهب ، سواء وحده أو بالتكامل مع غيره ، دون أن أرى في ذلك ابتعادا عن الموضوعية

التاريخية التي عرفنا طبيعتها وتوصيفها . وعلى سبيل المثال ففي مقدورنا أن نفسر نشوء الحضارتين المصرية القديمة والسومرية في ضوء المذهب الحضاري الذي رأيناه يقوم على نظرية التحدي والاستجابة ، وهو المذهب الذي أرسى قواعده المؤرخ الانجليزي أرنولد تويبني Arnold Toynbee بين الثلاثينات والخمسينات من القرن الحالي . وفي حدود التفسير الذي يقدمه تويبني باقناع ملحوظ من خلال الحقائق المتوفرة ، فإن الحزام الصحراوي الممتد بين غربي النصف الشمالي من إفريقيا غربا والهضبة الايرانية شرقا ، كان في دهر البلايستوسين (وهو آخر الدهور الجغرافية) منطقة تهطل عليها الأمطار الغزيرة ، ومن ثم منطقة خضراء غنية بالغابات والنباتات البرية ، ثم حل بها الجفاف ومن ثم التصحر في نهاية ذلك العصر ، فشهدت المنطقة أنواعا مختلفة من الاستجابة لهذا التحدي الذي فرضه تطور البيئة ، كان أحدها تغيير بعض الجماعات لمواطن إقامتهم فتراجعوا مع الخضرة المتراجعة شمالا أو جنوبا (حسب ملامح المنطقة) ، وكان النوع الثاني من الاستجابة هو بقاء بعض الجماعات في مواطن إقامتهم مع تغييرهم لطريقة حياتهم ، فتحولوا من الحياة التي كانت تقوم على صيد الحيوانات البرية إلى حياة الرعي الفقيرة في حدود ما تنتجه البيئة المتصحرة من أعشاب ، أما النوع الثالث من الاستجابة للتحدي المذكور فهو ما قامت به جماعات ثالثة من تغيير لمواطن إقامتهم ولطريقة حياتهم في الوقت ذاته : فقد نزحت هذه المجموعات تحت عوامل اليأس أو الجرأة النادرة من المناطق التي جفت إلى الجزء الشمالي من وادي النيل أو الجزء الجنوبي من وادي الرافدين ، فغيروا وجه الطبيعة هناك من الأحراش والمستنقعات التي لم تكن تصلح إلا لحياة الزواحف والحيوانات الوحشية ، وذلك عن طريق تجفيف المستنقعات وشق القنوات لتصبح نقطة الانطلاق لكل من الحضارة المصرية في شمالي وادي النيل والحضارة السومرية في جنوبي وادي الرافدين[٣٧] .

وعلى سبيل مثال آخر فنحن نستطيع أن نربط ، ضمن عدة تفسيرات ، بين الحقائق التاريخية المتصلة بسقوط المجتمع الاقطاعي الذي كان يمثله حكم آل بوربون Bourbon في فرنسا على أثر انفجار الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م ، وسقوط المجتمع الاقطاعي الذي كان يمثله حكم آل رومانوف Romanoff في روسيا على أثر انفجار الثورة البلشفية في ١٩١٧ . إن كلا من هذين الحدثين الكبيرين يمكن تفسيره في ضوء المذهب المادي الذي يقوم على أساس من صراع الطبقات ، فقد كانت علاقات الانتاج ، بين الطبقة الحاكمة باستغلالها البالغ فيه والطبقة أو الطبقات المحكومة بتململها المتزايد ، في أشد حالات التوتر . ومن ثم كان انفجار الصراع بينها أمرا منتظرا إن لم يكن في الواقع أمرا لا محيص عنه . على أننا نستطيع ، من جهة أخرى ، أن ننظر إلى القضاء على المجتمع الاقطاعي في كل من البلدين - بكل ما كان يشيع في ذلك المجتمع من تجبر وبذخ وتفسخ وتسيب بين صفوف الطبقة الأرستقراطية وبما انتهى إليه ذلك من تصفية جسدية إلى جانب تصفية النظام سياسيا واجتماعيا واقتصاديا - في ضوء التفسير الديني الذي تقدمه الآية القرآنية « وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا »[٣٨] . إذا أخذنا كلمة « قرية » بشكل عام لتعني مجتمع الاقطاعيين أو مجتمع الأرستقراطيين . والحدثان ذاتهما نستطيع أن ننظر إليهما من خلال التفسير « العمراني » للتاريخ الذي قدمه

(٣٧) Collingwood, R.G. : The Idea of History (Oxford-New York), 1946, pp. 68-70.

(٣٨) سورة الاسراء ، آية ١٦ .

المؤرخ العربي عبدالرحمن بن خلدون في مقدمة تاريخه « العبر وديوان المبتدأ والخبر » في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي . وفي هذا الصدد فإننا إذا تجاوزنا عن بعض التفاصيل الموضعية المتصلة بظروف ذلك العصر مثل تسميات « البداوة » و « الحضارة » التي يطلقها ابن خلدون على مراحل التطور الاجتماعي ، نجد أن كلا من النظامين الاقطاعيين في فرنسا وروسيا كانا قد وصلا إلى المرحلة الثالثة من مراحل تطور المجتمع حسب تقسيم المؤرخ العربي ، وهي « سن الرجوع » التي يعني بها مرحلة الانحدار (بعد تطورهما « من سن التزيد إلى سن الوقوف » بمعنى مرحلة الصعود ومرحلة الركود) التي تنتهي بسقوط الدولة ـ وهو تفسير أو تقسيم يعبر عنه في تصور آخر حين يتحدث عن الجيل الثالث الذي ينسى فيه الحكام « عهد البداوة والخشونة » المعاصر للجيل الأول ، بعد أن يكونوا قد مروا « من البداوة إلى الحضارة ومن الشظف إلى الترف » في الجيل الثاني ، ووصلوا في هذا الجيل الثالث إلى حيث « يبلغ فيهم الترف غايته » ويكون هذا إيذانا بالانهيار[٢٩] .

والأمثلة في الواقع لا تكاد تنتهي للتدليل على أن الربط بين الحقائق التاريخية يظل محافظا على موضوعيته التاريخية المرنة سواء أكان ذلك في ضوء تفسير واحد أم في ضوء مجموعة متكاملة من التفسيرات للحدث الواحد . ولكن الوضع يتغير فيخرج الربط بين الحقائق التاريخية عن الموضوعية التاريخية ، رغم مرونتها ، إذا حاول أحد المؤرخين أن يفرض مذهبا معينا للتفسير التاريخي ، ماديا أو مثاليا أو حضاريا أو غير ذلك ، لمجرد أنه يميل اليه بسبب انتماء فكري أو طبقي أو ديني مثلا ، على تطور يمر به مجتمع في ظروف لا تحتمل هذا التفسير ـ وهي ظروف واردة في كثير من الأحيان . وعلى سبيل المثال فإن المرحلة الأولى من انتشار الدعوة الاسلامية لا نستطيع أن نفسرها تفسيرا كاملا من خلال المذهب المادي (الذي يرد التطورات التاريخية الى الصراع بين الطبقات) دون أن تواجهنا بعض العقبات . وإحدى العقبات الأساسية في هذا الصدد هي أن كلا من أتباع هذه الدعوة ومعارضيها كانوا يضمون في صفوفهم جماعات من طبقات متماثلة على الجانبين . فقد كان من بين من دخلوا الاسلام في بدايات انتشاره أبو بكر وعمر بن الخطاب وخالد بن الوليد ، وهم من سراة قريش وكبار تجارهم ، الى جانب أعداد من الطبقة الاجتماعية المتدنية وطبقة العبيد الذين كان من بينهم بلال الذي أصبح مؤذن الرسول ، بينما كان على الجانب الآخر نفس التقسيم الطبقي ، فهناك أبو سفيان بن حرب وأبو لهب وكعب بن الأشرف من سراة القوم[٣٠] ، وهناك الطبقة الاجتماعية المتدنية التي كانت تعمل لحسابهم ، ثم طبقة العبيد الذين كان من بينهم « وحشي » غلام جبير بن مطعم الذي قتل حمزة عم الرسول (ص) لحساب هند بنت عتبة في موقعة أحد . والشيء ذاته ينطبق على مناسبات أخرى يطغى فيها المد القومي أو الوطني على الصراع الطبقي على نحو ما حدث ، مثلا ، في مرحلة المقاومة السلبية التي نادى بها وقادها الزعيم الهندي المهاتما غاندي ضد المستعمرين البريطانيين ، فقد ضمت صفوف هذه المقاومة جموعا من كل طبقات المجتمع الهندي ، ابتداء من طبقة « المنبوذين » في أدنى السلم الاجتماعي الى أعلى هذا السلم حيث طبقة « البراهمة » التي كان ينتمي اليها كل

(٢٩) إبن خلدون : مقدمة ابن خلدون (تحقيق علي عبدالواحد وافي) ط ٢ ، ج ٢ ، نشر لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، صفحات ٦٥٦ ـ ٦٥٧ .

(٣٠) يبلغ من ثروة أبي سفيان من تجارته أن كانت له ضيعة في البلقاء ببلاد الشام (البلاذري : فتوح البلدان ، طبعة ليدن ، ص ١٢٩) . عن ثروة أبي لهب ، القرآن الكريم ، سورة المسد : آيات ١ ـ ٢ . وعن وضع كعب بن الأشرف من حيث الثروة والطبقة ، الواقدي : مغازي رسول الله ، القاهرة ١٩٤٨ ، صفحات ٩٠ ـ ٩١ .

من غاندي ذاته وساعده الأيمن جواهر لال نهرو الذي أصبح أول رئيس لحكومة الهند بعد حصولها على الاستقلال في أعقاب الحرب العالمية الثانية .

هكذا ، اذن ، تتراجع الموضوعية التاريخية المقبولة (رغم مرونتها) الى ذاتية غير مقبولة اذا حاول المؤرخ أن يفرض تفسيرا يتبع مذهبا تاريخيا معينا في مواضع تتجاوز هذا التفسير . وهو أمر يحدث كذلك ، وان كان بتفاصيل مختلفة ، اذا انتقلنا الى الصعيد الآخر الذي أسلفت الاشارة اليه في مجال التأثير على الموضوعية التاريخية ، وهو صعيد الموقف الشخصي للمؤرخ ، بغض النظر عن المذهب التاريخي الذي ينتمي اليه . وربما كان من أقوى العوامل التي تؤثر في المؤرخ فتجعله يجنح الى الابتعاد عن الموضوعية ، ما قدمه في بداية الخمسينيات من القرن الحالي الفيلسوف و . هـ . ولش W. H. Walsh الذي تتمثل ما أورده في هذا الصدد ثلاثة عوامل :[٣١] أحدها التعصب الفردي من جانب المؤرخ إزاء شخص أو فئة أو جماعة ، اما تحيزا لهم أو تحاملا عليهم . ومن بين ما يقدمه هذا المفكر للتدليل على ذلك ، ما أظهره المؤرخ هـ . ج . ولز H. G. Wells من تحامل على فئة القادة العسكريين في كتابه « الملامح العامة للتاريخ » Outline of History ، وكان هذا التحامل من المآخذ الكبرى التي أخذت على الكاتب الكبير . وأود ان أضيف في هذا المقام أن مثل هذا التعصب الشخصي من جانب الكاتب كثيرا ما يؤدي به الى تجاهل أو تخطي شواهد تاريخية مؤكدة ومتاحة تشير الى عكس الحكم الذي توصل اليه . ونحن نلحظ ذلك مثلا في موقف الفيلسوف البريطاني المعاصر برتراند رسل Bertrand Russell وهو يؤرخ للفلسفة الغربية ، حيث يظهر تحيزه الكامل للتفوق الفكري عند اليونان الذين يذكر عنهم أنهم « اخترعوا » العلوم والرياضة من بين انجازاتهم العديدة ، وفيما يخص الرياضة ، على سبيل المثال ، يذكر أن المصريين والعراقيين القدماء عرفوا الحساب شيئا من الهندسة ، ولكن معرفتهم في هذا المجال لم تصل الا الى « أحكام عامة مبنية على التجربة العملية لا على التنظير العلمي » أو rules of rhumb حسب تعبيره[٣٢] . وهو حكم يصعب الاقتناع به في ضوء التنظير العلمي الرياضي البالغ في دقته وتفوقه والذي تركه لنا المصريون مسجلا على البردية التي تعرف الآن باسم « بردية رايند للرياضيات » Rhind Mathematical Papyrus وهي ترجع الى القرن السادس عشر ق . م . وقد تم اكتشافها ونشرها في أوائل العشرينات من القرن الحالي[٣٣] . ونفس القدر من صعوبة الاقتناع يتكرر إذا عرفنا أن الأصل الذي أخذ عنه عالم الرياضيات اليوناني فيثاغورس Pythagoras (القرن السادس ق . م .) نظريته وضعه علماء الرياضيات العراقيون قبل عصر العالم اليوناني بقرون عديدة . ولا يزال هذا الأصل موجودا في نقشه المسماري على لوح من الطين المحروق في المتحف الوطني للآثار في بغداد الى جانب أربع تراجم له ، احداها عربية وثلاث بلغات أوروبية . والى جانبها جميعا نسخة من النظرية اليونانية المنقولة[٣٤] .

والعامل الثاني الذي يقدمه ولش في مجال الحديث عن العوامل التي تؤثر في الموقف الشخصي للمؤرخ

(٣١) Walsh, W.H. : Introduction to Philosophy of History, London, 1951, pp. 100-11.
(٣٢) Russell, Bertrand : A History of Westen Philosophy (Touchstone Books), New York, p. 3.
(٣٣) Peet, T. Eric : The Rhind Mathematical Papyrus, London, 1923.
(٣٤) مشاهدة شخصية للباحث في متحف الآثار في بغداد

فتبعده عن الموضوعية ، هو « التعصب الجماعي » ، مرة أخرى تحيزا أو تحاملا ، لدى الجماعة التي ينتمي المؤرخ اليها كأن يكون المؤرخ من الانجليز الذين يعتزون بانتمائهم الوطني بشكل خاص ، أو من الطبقة الكادحة ذات الشعور الطبقي الحاد ، أو من البروتستنتين المبالغين في تحمسهم الديني . ونحن نستطيع في الواقع أن نضم الى هؤلاء قائمة طويلة من الجماعات ذات الأنواع المختلفة من الانتماء : العرب ، اليهود ، الرأسماليون ، مجتمع التمييز العنصري بشقيه . . . الخ . وعيب هذا النوع من التعصب (تمييزا له عن التعصب الشخصي الذي سبقت الاشارة اليه) ، هو أن التعصب الجماعي يكون أصعب في تبينه ، ومن ثم أصعب في التخلص منه ، لأنه كثيرا ما يقوم على أساس من المواقف التي يمكن تبريرها بالحقائق التاريخية . وأود ، في هذا المقام ، أن أضيف الى رأي صاحب هذا التحليل أن أحد أخطاء الكتابة التاريخية التي يتسلل اليها هذا التعصب الجماعي هو أن المؤرخ قد يكتفي بنوع واحد من الحقائق التي يربط بينها (كأن تكون هذه الحقائق متصلة بتصرفات أو مواقف مستعمر سابق مثلا) ليفسر تطورا معينا في المجتمع . وذلك دون أن يهتم أساسا ، أو دون أن يهتم بالقدر الكافي ، بحقائق تاريخية أخرى قد تسهم في تفسير هذا التطور تفسيرا أكثر تكاملا .

وفي مقدورنا أن نقدم مثالا على هذا لو افترضنا أن مؤرخا سودانيا ينتمي الى الجيل الذي قاسى من الاستعمار البريطاني ، أراد أن يكتب عن الاتجاه الانفصالي في جنوبي السودان . . إن هذا الكاتب يستطيع دون شك أن يرد جذور هذا الاتجاه الى فترة الحكم البريطاني التي عمدت خلالها السياسة البريطانية الى تصعيب الاتصال بين شمالي السودان وجنوبيه بكافة الوسائل الممكنة ـ وهو أمر يمكن التدليل عليه بالحقائق التاريخية التي تخص الادارة البريطانية في السودان . ولكن من الوارد أن ينساق المؤرخ هنا مع الموقف الجماعي لجيله الذي عانى من هذه الادارة ، فيرد القسم الأساسي من أسباب ظهور الاتجاه الانفصالي الى تصرفات الادارة البريطانية ، دون أن يهتم بالقدر الكافي بتتبع حقائق تاريخية أخرى تكون قد أسهمت في ذلك ، وهي حقائق قد يكون من بينها ، على سبيل المثال ، الفارق في المستوى المعيشي والتنمية الاقتصادية بين أبناء الشمال والجنوب ، أو الارتباط القبلي بين الجنوب وما يجاوره من مناطق خارج حدود السودان ، أو الفارق الثقافي (المتعلق بأسلوب الحياة والفكر) بين المنطقتين ، أو أية تصورات عن اختلاف الانتماء العنصري ، سواء أكانت حقيقية أم غير حقيقية . ان كل هذه أمور ربما تكون الادارة البريطانية قد أكدت عليها ووظفتها لصالحها ، ولكنها تظل حقائق موجودة رغم ذلك ، حتى ولو كان ذلك بنسبة محدودة ـ ومن ثم يصبح نوعا من الابتعاد عن الموضوعية التاريخية ألا يولي المؤرخ هذه الحقائق القدر اللازم من الاهتمام .

ثم نأتي الى أدق وأصعب العوامل التي يمكن أن تؤثر في الموقف الشخصي للمؤرخ لتبعده عن الموضوعية التاريخية المطلوبة . وهذا العامل هو أن أي مؤرخ انما يبدأ في تأريخه للعصور السابقة لعصره (أو للمجتمعات الأخرى) وهو يحمل أفكارا معينة ، هي محصلة تجارية ، سواء أكانت تجارب شخصية أم كانت مكتسبة من الآخرين . وحقيقة أن المؤرخ لا بد أن يحاول التوصل عن طريق التخيل الى وضع نفسه مكان الذين يؤرخ لهم بحيث يستطيع أن ينظر الى الأحداث والمواقف من خلال أفكارهم وانطباعاتهم وتصوراتهم على قدر الامكان . ولكن يبدو مع ذلك أن وضع

الانسان لنفسه في موقف أبناء عصر آخر أو مجتمع آخر وتقمصه لشخصيتهم والنظر من خلال تصوراتهم ليس أمرا سهلا أو تلقائيا . فالمؤرخ لا يستطيع مجرد البدء في هذا النوع من التفهم لأفكار وتصورات الأخرين دون أن تكون لديه بعض الأفكار المبدئية عن الطبيعة الانسانية ، عما هو معقول وطبيعي في التصرف الانساني . وهنا ، بالتحديد ، يكون الابتعاد عن الموضوعية والاقتراب من الذاتية ، اذ أن نظرة المؤرخ ، التي تنبع من تجاربه هو ، هي التي تشكل تصوراته عما هو معقول وطبيعي .

هذه هي العوامل التي يمكن أن تؤثر في الموقف الشخصي للمؤرخ كما قدمها الفيلسوف الانجليزي و . هـ . وولش ، وكما أضفت اليها ، تنظيرا أو تدعيما بالأمثلة . فهل تؤدي هذه العوامل الى فقدان الموضوعية التاريخية ؟ إن وولش يجتهد في أكثر من موضع في أن يقترح العلاج الذي يراه لكل من هذه العوامل . فيما يخص العامل الأول ، وهو التعصب الشخصي ، انحيازا أو تحاملا ، إزاء شخص أو فئة من الناس ، يرى هذا المفكر أن ادراك المؤرخ لموقفه المتعصب ، أو وضع الآخرين لكتابته بأنها رديئة بسبب هذا الموقف ، كفيل بأن يعدل للضرر الذي يمكن أن يسببه هذا العامل . وفيما يخص العامل الثاني ، وهو التعصب الجماعي (مرة أخرى انحيازا أو تحاملا) من جانب الجماعة التي ينتمي اليها المؤرخ ، فيمكن علاجه عن طريق مطابقة التفسير الذي يقدمه المؤرخ (للتطور الذي يتعامل معه) بالحقائق التاريخية ، فما توافق معها كان صحيحا والا فلا بد من استبعاده . أما العامل الأخير ، وهو النظرة المبدئية الكامنة في شخصية المؤلف وتكوينه وهو يحكم على ما هو طبيعي ومعقول فيما يخص تصرفات المجتمعات الأخرى التي تختلف عنه زمانا ومكانا ، فيبدي وولش تشككه في مقدرة المؤرخ على التخلص منها . وهو يعبر عن ذلك حين يذكر أن مجرد عزم المؤرخ على تجريد نفسه من نظرته الشخصية المبدئية في تفسير أعمال الأخرين ليس في حد ذاته كافيا لكي يصبح هذا التجرد أمرا واقعا . وهو يسلم بذلك التشكك في الحصول على الموضوعية المنشودة حين يقول « إن من يتجاهل ذلك (العامل الأخير) تجاهلا تاما يصبح كالنعامة التي تدفن رأسها في الرمال »[٣٥] .

ولكن ، هل يظل ملف الموضوعية التاريخية مفتوحا دون التوصل الى حكم نهائي في هذه القضية ؟ أغلب الظن أن الأمر هو فعلا كذلك ـ على الأقل في حدود المنظور . ومع ذلك فقد حاول مفكر آخر سبق وولش بقرن كامل ، وهو المؤرخ الاميركي كارل ل . بكر Carl L. Becker (١٨٧٣ ـ ١٩٤٥) أن يدلي بدلوه في التوصل الى كلمة ختامية في هذا الموضوع[٣٦] ، وقد كان رأيه هو أن الحقيقة التاريخية ليست مثل الحقيقة في العلوم التجريبية حيث يمكن اعادة التجربة مرات بلا عد حتى تتحقق منها تحققا كاملا ونهائيا ، وانما تحدث الحقيقة التاريخية مرة واحدة وتنتهي دون أن تكون هناك وسيلة ، أيا كانت ، لاستعادتها ، ولا يتبقى منها الا الوثيقة التي يتم تسجيلها حسب التصور الذاتي لمن يقوم بهذا التسجيل . وفي ضوء هذا المفهوم فان اهتمامنا بالحقيقة التاريخية (التي لم يعد لها وجود) لا يمكن أن يكون لذاتها ، طالما أننا نعيش الآن وليس في الوقت الذي

(٣٥) Walsh : op. cit., p. III.

(٣٦) Becker, Carl. L. : What are Historical Facts? (in : Philosophy of History in our Time, an Anthology selected by Hans Meyerhoff, New York, 1959, pp. 120-37.

وقعت فيه هذه الحقيقة ، وانما يكون اهتمامنا بما تبقى منها (في حدود الشكل الذي اتخذته عند تسجيلها ، « وفي ضوء هذا الاهتمام نبني تصورنا لها حسب احتياجاتنا وأهدافنا »[٣٧] .

ورغم أن ما يذكره بكر فيه قدر لا يمكن تجاهله من الحقيقة ، الا أني أجد قدرا من الصعوبة في الاقتناع بهذا الرأي ، ربما بسبب جرأته ، وربما بسبب واقعيته الزائدة التي تجرد الحقيقة التاريخية بكل بساطة من علاقتها الموضوعية بالماضي لتجعلها ذاتية سواء فيما يخص تسجيلها في وقت حدوثها . أم فيما يخص تلقيها من جانبنا في الموقف الذي نعيشه . ولعل كل ما أستطيع تقديمه في ختام هذا الحديث هو أن أذكر بما قلته في مناسبة سابقة من أننا لسنا بصدد موضوعية ثابتة مطلقة على نحو ما نجد في العلوم الرياضية والطبيعية ، وانما نحن بصدد موضوعية إنسانية مرنة هي الموضوعية التاريخية التي توازي حياة المجتمعات الانسانية لكل ما لهذه المجتمعات من أبعاد متكاملة ، رغم ما يبدو من تعارض هذه الأبعاد وتناقضها في بعض الأحيان وبسبب ذلك . وهي موضوعية يجدر بنا أن نتعامل معها على أساس من طبيعتها دون أن نقحم عليها ما يتعارض وهذه الطبيعة .

* * *

(٣٧) Ibid. : op. cit., p. 133.

مسرح الطليعة الفرنسي *

تأليف : رولان بارت
ترجمة : رشيد بناحي

ما هي الطليعة ؟ ان مفهومها أساساً نسبي وملتبس . فكل أثر يحمل قطيعة مع ما سبقه ، تهيأ له في وقته أن يكون عملاً طليعياً ولو كنا ننظر اليه في عصرنا على أنه متجاوز ، وربما كانت هذه حالة مسرحية هرناني Hernani مثلاً [1] . ذلك أنه يكفي بالنسبة لأثر أدبي أن يقاطع بطريقة عنيفة التقليد الأدبي السائد في عصره وأن يحمل في أسلوبه نفس التحدي لكي يكون عملاً طليعياً . ولكن يكفي أيضاً أن يلحقه التقليد الأدبي وأن يضمه اليه عن طريق مرونة تصيبه حتى يصبح هذا العمل الطليعي كلاسيكياً ، بل وربما متجاوزاً .

واذا كانت الطليعة ظاهرة منتظمة ، فأنها ليست بالضرورة أبدية الوجود أو ثابتة : فقد وجدت فترات زمنية لم تعرف حركة طليعية ، وربما سيوجد ذات يوم فن متحرر في آن واحد من التحدي ومن الاكاديمية . الا انه يظهر انه لكي توجد حركة طليعية فعلى المجتمع ان يوفر شرطين تاريخيين . الأول : فن سائد ذو طبيعة محافظة الى حد ما ، والثاني : نظام ذو بنية ليبرالية . بمعنى آخر ، ان يجد التحدي في نفس الوقت مبرره وحريته . ولهذا نجد الطليعة مستحيلة في المجتمعات التي تكون فيها الآداب خاضعة لرقابة عامة (مثلاً في نظام من نمط لويس الرابع عشر) ، وكذلك في المجتمعات التي يكون الفن فيها حراً تماماً ، لا يكون للطليعية مبرر ، وهذا التحرر الاخير هو في جملته تصور طوباوي ، لكن تحررات جزئية يمكن ان توجد : (فرسمنا المعاصر هو عامة متحرر حتى انه لم تعد تعرف له طليعة) [2] .

(*) المقالة منشورة في مجلة « الفرنسية في العالم » "Le Francais dans le Monde" عدد ٢ ، يونيو - يوليو ١٩٦١ .

(١) هرناني : Hernani مسرحية لفيكتور هوغو ، سجلت رسمياً المعركة بين الكلاسيكية والرومنسية في المسرح ، ونجاحها كان للحركة الشابة

(٢) ضمير جماعة المتكلمين المستعمل هنا يقصد به الكتاب الفرنسيين الذين يتكلم بلسانهم .

فالطليعية اذن مرتبطة وظيفيا بوجود محافظة سائدة دون ان تكون هذا المحافظة مستبدة ، وهذا سبب ازدهارها بسهولة في المجتمع البورجوازي الليبرالي في اوائل القرن العشرين . ولكن الطليعية وان كانت متحدية فإنها ليست هدامة بتاتا : فالكاتب الطليعي يوجد في وضع متناقض ، والمفارقة في وضعه تربكه وتحده : ذلك أنه ، من جهة ، يرفض بشدة الجماليات الكلاسيكية لطبقته التي ينتمي إليها ، ولكنه ، من جهة أخرى ، في حاجة الى هذه الطبقة لتكون جمهوره : ففي هذا المجتمع البورجوازي مثلا ، يرفض الكاتب الطليعي القيم البورجوازية ، ولكن هذا الرفض الذي هو مضمون انتاجه ، ليس هناك الا الجمهور البورجوازي لاستهلاكه : فرغم المظاهر اذن تبقى الطليعية خلافا عائليا . ومثلما هو الحال في كل الخلافات العائلية ، يبقى الخلاف متضمنا تحدياً محدوداً : فبين الكاتب والجمهور يوجد نزاع (كثيرمن المتفرجين المحنقين كانوا يغادرون عروض « في انتظار غودو ») ولكن هذا النزاع ان لم يكن بسيطا (هامشيا) فانه على الاقل مكبوت : ان الفن الطليعي (ولا سيما المسرح) فن قلق .

وليس هناك ما يصور هشاشة الطليعية أفضل من المسرح الفرنسي : فقبل حوالي عشر سنوات برزت كتلة من الكتابات والاخراجات التي كانت تزعج الجمهور والنقد التقليدي بما فيه الكفاية ، لكي تثبت حقيقة كونه مسرحاً لاشك في طليعيته (هذا هو المسرح الذي سأتناوله الآن) واليوم نجد ان الكتاب قد غيروا طرقهم وسلموا في مسرح التحدي : فمسرح الطليعة الآن هو ، بطريقة مفارقة ، قد اصبح مسرحاً للتاريخ ، وعند الكتابة عنه فإننا نطيب ذكره فقط . وإجمالا ، فإن ما أتحدث عنه هنا هو اسطورة الطليعة . لذلك لن أتردد في الاقتصار على أعلامها الاكثر شهرة (أداموف ، بيكيت ، يونسكو) مضحياً بكتاب آخرين كانوا هم أيضا ، ولكن بشهرة أقل ، كتاباً مسرحيين طليعيين (أوديبرتي ، غيلديرود ، بيشيت ، تارديو ، غوتيي ، ج . شحادة ، جينيه) .

أولاً (وهذا ربما كان الأكثر أهمية) : أين كان يقدم هذا المسرح ؟

لقد كان يقدم أساساً في مسارح صغيرة جدا ، فالقاعات الطليعية الموجودة في الضفة اليسرى لنهر السين لم تكن تسع بتاتاً أكثر من مائة أو مائتي مقعد ، وهذا الرقم في الاقتصاديات الحالية لمسرحنا ليس مربحا ، وهذا يعني أنه حتى في حالة النجاح التام (وهذا لا يحدث بتاتاً للانتاجات الطليعية) يبقى هذا المسرح محكوماً عليه بالموت الاقتصادي ، قاعاته أغلبها اندثرت الآن : فقد تحول بعضها الى مرائب وبعضها الى قاعات سينمائية . والتي لاتزال صامدة منها ، حكم عليها مردودها الضئيل بأن تصبح ذات فقرحقيقي في الاسلوب .

من كان جمهور هذا المسرح ؟

لقد كان في أغلبه جمهورا مثقفا ، بمعنى أنه كان ، إذا جاز التعبير ، يشكل طبقة مغلقة ، صادرة عن البورجوازية ، لكنها تقبل أن تحتج ضدها ، وجمهور الطليعة هذا لم يكن مشبسا : لقد كان الأمر يتعلق فقط بهدم جمالي (استيكي) بل ربما أخلاقي (عند جينيه على سبيل المثال) ، دون أن يكون ذلك ثورياً أبدا . ونتج عن هذا أن أعداء هذا المسرح لم يبنوا عداءهم الا على أسباب أخلاقية ، وحالات نفسية . فالنقد المهم ، نقد الصحف الجدية ، كثيرا ما رفض الطليعة بحدة ، بل بغضب ، ولكن ذلك الموقف كان مؤقتا ، لقد كان فيه اعاقة سببت بعض التأخير ، ولكنها لم تضع أمام الطليعة سدودا محطمة . إلا أن هذا النقد بامتلاكه لقوة

اقتصادية (كان يقال ان نقدا جيدا في جريدة بورجوازية كبيرة يساوي في الدعاية حوالي المليون من الفرنكات) ولصحته بيضع كلمات نجاح أو فشل عرض من العروض ، فإن نزواته ، بغض النظر عن طيشها ، قد مارست نوعا من حق الحياة أو الموت على مسرح الطليعة : العداوة القوية لها مفعول سريع .

يُضاف الى هذا : أن حالة الجمهور المحافظ (ونقده ايضا) هي أن يواجه بقليل من الحدة ومن المعارضة الفلسفية العميقة ذلك المسرح نفسه الذي يحتج ضده ، وهنا نلمس الالتباس الذي يطبع في المنطلق كل عمل طليعي : وهو الاحتجاج ضد جمهور حاجته إليه حيوية . ويمكن القول ان بين الطليعة والبورجوازية (بالمعنى الاخلاقي للكلمة) هناك ما يمكن أن نسميه لعبة ، هي أخطر على الاولى منها على الثانية : لان الطليعة توجد تحت رحمة خصمها .

●●●

وجمالية (استتيكية) مسرح الطليعة الذي نتحدث عنه هنا مدينة بالكثير في اطلاقها بل بالكثير من قواعدها لكتاب أنطونان أرتو « المسرح وقرينه » (١٩٣٨) فقد جعل هذا السريالي الكبير التجربة المسرحية « راديكالية » عندما طالبها بأن تحرز على تغيير شامل في كل أنماط الحياة ، وذلك عن طريق قواعد جديدة ، ستكون في جزء كبير منها قواعد مسرح الطليعة : يجب ان يتم استيعاب الفكر تماما داخل فيزيائية الحركة الدرامية . فليست هناك حركة باطنية ولا رسْم للنفسيات بل ولا رموز . وهذا معاكس لما يتصوره البورجوازي عن الطليعة غالبا : فكل رمز هو حقيقة . لقد قام آرتو هنا بطوطمة الأشياء الحسية ، وأراد من جمهوره أن يدخل في علاقة مع المادة المسرحية تشبه علاقة الانسان البدائي مع حفلة طقوسية ، ومسرح اللاثقافة هذا L'anticultüre (يرفض أرتو بعنف واحتقار كل المسرح التقليدي ، الذي يعالج قضايا متعلقة بالمال ، أو الوصولية الاجتماعية ، أو الجنس المهذب) تلزمه بالطبع لغة متحررة هي الاخرى : لذا لا يلزم فقط أن يكون الكلام « شاعريا » (أي مباشرا ومعزولا عن كل عقلانية) وانما يلزم ان تشمل اللغة ، دون تمييز تفضيلي ، كلا من الصراخ والحركات الجسدية والضجيج والافعال ، والخليط من كل هذا يجب ان ينتج على الخشبة مذبحة عامة ، وبتوصيف أجلى « مسرح القسوة » الذي أصبح التعبير الاكثر شهرة عند أرتو .

ولم تدخل هذه الجمالية (الاستتيكية) كما هي في مسرحنا الطليعي ، فأتباعها الاكثر وفاء لها (لكنهم أكثر اعتدالا) هم دون شك : غوتيي وجان لوي بارو ، أما الآخرون فقد تحول عندهم هذا الاشتعال الذي طالب به أرتو الى نوع من التخلي الماكر والمكتوم عن القيم المسرحية (الدراماتيكية) التقليدية : فقد تولد عن مسرح « القسوة » مسرح « للقلق » .

●●●

وقد كان هذا المسرح دائما مسرحا فقيرا ، وبتعبير أكثر وضوحا : جعل من فقره الاقتصادي أسلوبا اختاره عن ارادة ، وقد استطاعت فقرية مسرح الطليعة الاستفادة من بعض التجارب الجمالية التي أثبتت جدارتها قبل ظهور هذا المسرح : ديكور ماكس رابهاوت غير الواقعي مثلا ، ثم تطوير الاثارة الذي وضع نظريته آبيا APIA (جان فيلار مدين له ولاشك بالكثير) ، وترمي هاتان التقنيتان على الخصوص الى التقليل من الديكور (بل الاستغناء عنه أحيانا) ،

مكتف بذاته ، أعد لكي يستثير المتفرج ويمارس عليه مفعولا فيزيائيا . لقد تحولت اللغة باختصار من وسيلة الى غاية . ويمكننا القول بأن مسرح الطليعة هو مسرح للغة ، فقد أصبح الكلام نفسه مقدما فيه كفرجة .

والفرجة طبعا متعلقة بالاهاجة . فقد توجه مسرح الطليعة بهجومه الى النقط الاكثر اجتماعية في العالم الانساني ، أي اللغة أولا وأساسا الى الاستعمال العام ، لما سماه هنري مونتي : اللغة البواب Le Langage concierge ، ثم الى بلاغة الناس المحترمين ، الى الجمل الجميلة النابعة عن احساس اخلاقي مبالغ فيه ، وأخيراً الى لغة المثقفين .

أما أشكال التحطيم نفسها فيمكن ان نعد منها باختصار ثلاثة متفاوتة الأهمية : تتجلى الاولى في تبريدهم للكلمة بعد افراغها من كل معنى ، كأنها نابعة عن توالد ميكانيكي ، وهذا ما يقوم به العبد (لاكي) عندما يطلب منه سيده أن يفكر (في مسرحية : في انتظار غودو) . والشكل الثاني أكثر براعة ، ونجده خصوصا عند (أدا مواف) ولا سيما في كرة الطاولة . فاذا مواف ينطق اشخاصه كأن كلامهم ليس حياً تماما ، وليس ميتا تماما وانما هو مجمد الى حد ما ، وكأن كلامهم كان واقعيا ، ثم لم يعد كذلك . إذ أن الكلام الحي حقاً هو حاضر دائما ، ويمكن ان نعبر فلسفيا عن هذا بأن النطق لايؤسس كينونة الانسان ، وهذا تشويه صعب الاحتمال .

أما ثالث طريقة للهدم ، والتي تخصص فيها يونسكو ، فهي أكثر فجاجة وربما أقل جدة ، رغم رواجها فيما بعد ، ولكنها أيضا أكثر مباشرة : وهي تتلخص في المحافظة على منطقية التركيب اللغوي والقواعد وفي نفس الوقت ، تفتيت منطقية المعنى : (الجريمة لا تجزي ، إذن لا تجرموا وستُجازون) [1] إن هذا الهزل مفعولاً محققا له علاقة بكل التلاعبات اللفظية . أما الاكثر أهمية ، لانه اكثر مخاتلة ، فهو عندما يتم التفكيك في الشكل العقلاني نفسه ، أي في المنطق ، فيونسكو يستعمل كثيراً نمطا نجده متداولا بشكل استدلالا أكثر حدةً عند بعض المرضى العقليين ، والذي يسمى الاستدلال المفكك أو العقلانية المريضة . والمثال على هذا الاستدلال الخاطىء تقدمه هذه الحكاية الشرقية القديمة ، التي تدور حول شخص متهم بكونه استعار قدراً ثم أعاده الى صاحبه مشقوقا ، ويدافع عن نفسه باحتجاج ، كل جملة فيه تنفي بسذاجة تلك التي سبقتها ١ - إنني لم أستعر منه القدر . ٢ - لقد كان مشقوقا لما استعرته منه . ٣ - ثم إنني أعدته لصاحبه سليما .) وعندما قدم يونسكو مسرحيته « المغنية الصلعاء » وجدنا أحد النقاد يختاظ بحجة ليس فقط لانه لم ير على المسرح أية مغنية ، بل أيضا لأنها لم تكن صلعاء البتة !

لكل هذه الطرائق مفعول جد مؤثر ، وهي تعطي للمسرح الذي يستعملها فعالية لا تنكر : فهي تدفعنا الى التساؤل حول اللغة التي تستعملها ، ذلك أن لها مفعولا انتقاديا مخلصا . أما أين تصبح الامور أقل بساطة ، ففي كون تحطيم اللغة عندما يبدأ فإن شيئا لا يستطيع إيقافه . إن تحطيم اللغة يفضي في الأخير الى لا معقولية الانسان .

والإشكال لا يكمن في كون هذه اللامعقولية تصدر منا ، (فهذا حكم أخلاقي) ، وانما يتعلق الأمر بكوننا لانستطيع الدفاع عن هذه اللامعقولية طويلا : لأن الانسان محكوم عليه أن يعبر عن شيء ما . كما أن الطليعة محكوم عليها أن ترد للغة معنى ما أو أن تختفي

(1) Le crime ne paie pas; ne faites pas de crimes, Vous serez paye.

الريحاني وكارلايل
دراسة مقارنة

ليلى المالح
أستاذ مساعد
قسم اللغة الانكليزية وآدابها
جامعة دمشق

بعث إلى الحياة مؤخرا كتاب كان قد أغفله العالم العربي لسبعة عقود من الزمن ، وما السبب في ذلك إهمال القارىء أو الناقد العربي له بل جهله به ، فالكتاب قد كتبه كاتب عربي إنما باللغة الانكليزية ولم ينقل إلى العربية إلا لبضعة شهور قليلة خلت حين ترجمه الدكتور أسعد رزوق ونشرته في بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر تحت عنوان كتاب خالد[١] .

الكاتب معروف لدى الجميع ، فأمين الريحاني كأحد أدباء المهجر قد استقطب اهتمام القراء العرب مثله مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة غير أن ما عرف من أدب الريحاني في المشرق العربي هو أدبه المكتوب بالعربية وليس ذلك الغني الثر الذي كتب بلغة الأرض التي هاجر إليها . عرف الريحاني من خلال أعماله العربية التي تعد بحوالي عشرين عملا مثل **فيصل الأول**[٢] ، **قلب العراق**[٣] ، **قلب لبنان**[٤] ، **ملوك العرب**[٥] ، **هتاف الأودية**[٦] ، **وجوه شرقية وغربية**[٧] ، والتي مزجت في معظمها بين الأدب والتاريخ .

أما أعماله الانكليزية[٨] والتي تعد بحوالي خمسة وعشرين عملا فما زالت تنتظر مترجما ، فقارئا ، فناقدا ، وحتى ينتظر بعضها الآخر ناشرا إذ أنها لم تخرج

(١) أمين الريحاني ، كتاب خالد (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٦) . كنا نتمنى لو ترجم العنوان « سفر خالد » لما لهذا الكتاب من طابع نبوي رسولي تبشيري ، كسفر أيوب .
(٢) فيصل الأول (بيروت ، صادر ١٩٣٤) .
(٣) قلب العراق (بيروت ، صادر ١٩٣٥) .
(٤) قلب لبنان (بيروت ، ريحاني ١٩٤٧) .
(٥) ملوك العرب (بيروت ، المطبعة العالمية ١٩٢٩) .
(٦) هتاف الأودية (بيروت ، ريحاني ١٩٥٥) .
(٧) وجوه شرقية وغربية (بيروت ، ريحاني ١٩٥٧) .
(٨) The Luzumiyat of Abul Alala (**N.Y., James T. White Co., 1918**).
The Descent of Bolshevism (**Boston, the Stratford Co., 1920**).
The Path of vision (**Boston, the Stratford Co., 1921**).
A Chant of Mystics (**London, the Constable & Co., 1928**).
Ibn Saoud of Arabia (**Boston, Houghton Miffin & Co., 1928**)
Around the Coasts of Arabia (**London, Constable & Co., 1930, and Houghton Miffin Co., 1931** .

إلى النور أصلا وبقيت مخطوطة في حوزة شقيق الكاتب ألبيرت الريحاني(٩) .

أما كتاب خالد الذي كانت قد نشرته في نيويورك عام ١٩١١ دارميد وشركاه وأعاد ألبيرت ريحاني طباعته بعد اختصار وتبسيط عام ١٩٧٣(١٠) ، فهو أول عمل روائي يكتبه كاتب عربي باللغة الانكليزية(١١) ، أي سبع سنوات قبل ظهور مجنون جبران(١٢) وسبعا وثلاثين سنة قبل كتاب مرداد لميخائيل نعيمة(١٣) . وليس عمل الريحاني هذا أول تجربة أدبية له باللغة الانكليزية . ففي عام ١٩٠٣ ترجم إلى الانكليزية أشعار أبي العلاء المعري الفلسفية في مجموعة سماها « رباعيات أبي العلاء المعري »(١٤) كما نشر عام ١٩٠٥ أشعارا من نظمه بالانكليزية أيضا أطلق عليها عنوان « آس ومر »(١٥) .

قد يصعب تصنيف كتاب خالد أو حتى وصفه . فبالرغم من أنه يعتمد بشكل كبير على سيرة الكاتب الذاتية(١٦) ، وبالرغم من الطابع الروائي الذي يتخذه فهو ليس بحكاية فقط بل يمكن اعتباره بحثا فلسفيا ، أو عقيدة أخلاقية ، أو نفحة صوفية ، أو حتى نقدا ورؤية سياسية . كتاب نبوي يمهد لكتب نبوية تتبع يخطها رفاق المهجر فيما بعد ، وبطل رسولي يرسم ملامح المصطفى ومرداد . كتاب يجمع بين دفتيه تأملات في روح الانسان أينما كان ، رؤى نبوية تنذر بما سيكون غضبا يحذر مما هو وما سيأتي ، ثورة اجتماعية وفكرية تحرض ضد الطبقية والحرمان والمادية الطاغية والنفاق الاجتماعي وتحث على حرية الفكر المطلق دينيا وسياسيا وفكريا وحتى أدبيا . يقع الكتاب في ثلاثة أجزاء : الجزء الأول « في السوق » ، الثاني « في المعبد » ، والثالث « في كل مكان » ، تزينه رسومات خطها جبران خليل جبران .

باختصار ، يتحدث الكاتب في مقدمة الكتاب عن عثوره في المكتبة الخديوية في القاهرة وبين « أوراق البردى التي خلفها الكاتب الفرعوني أمين ـ رع ، ونسخ القرآن المذهبة أجمل تذهيب »(١٧) على مخطوطة تبدو حديثة العهد كتبت بالعربية وزينت « برموز غريبة غامضة

---

(٩) Arabian Peak and desert (London, Constable & Co., 1930).

1. In the land of the Mayas.
2. The Lore of the Arabian Nights.
3. Wajdah, a play in four acts.
4. Letters to Uncle Sam.
5. Jahan, a short novel.
6. Turkey and Islam in the War.
7. Doctor Della Valles, a novel.
8. Arabia's Contribution to Civilization.
9. The Poetry of Arabia.
10. Iraq During the Days of King Faysal the First.
11. A Book of Poetry.
12. Critics in art.
13. Critics in Dancing.
14. Letters of Ameen Rihani.

(١٠) The Book of Khalid (Beirut, The Rihani House, 1973).

(١١) هذا اذا استثنينا مثل د. خليل سعادة الأمير السوري أو الأمير مراد (لندن ١٨٩٣) .

(١٢) جبران خليل جبران ، المجنون ١٩١٨ .

(١٣) ميخائيل نعيمة ، كتاب مرداد ١٩٤٨ .

(١٤) The Quatrains of Abul Ala'a al Maarri (New York, Doubleday Page & Co., 1903).

(١٥) Myrtle and Myrrh (Boston, the Graham Press, 1905.

(١٦) بتأكيد من شقيق الكاتب ألبيرت ريحاني .

(١٧) اقتطفت جميع المقاطع من كتاب خالد بالانكليزية ، نسخة بيروت ١٩٧٣ ، أو نسخة نيويورك ١٩١١ عندما يشار إلى ذلك . الترجمة لي في كل المقتطفات أيضا . ص ١٦ .

خصوص الرموز المصرية القديمة ذاتها » . أما إهداء الكتاب فقد كان : « إلى أخي الانسان ، أمي الطبيعة ، وخالقي الله » . يتمحص الكاتب في هذه المخطوطة ويكتشف أنها تروى حياة شاب يدعى خالدا والذي يدعي أنه كتابه « ليس بمذكرات ولا بسيرة حياة ، ليس بيوميات وليس باعترافات . فهو كما لو ان سفرا عن تكوين وتاريخ مملكة صغيرة للروح - روح الفيلسوف ، والشاعر والمجرم »[18] . كما يصف الكتاب بأنه نوع من الدليل المرشد بالرغم من اعترافه بأن العالم قد أصابته « تخمة المصلحين والمخلصين ، السادة والأبطال » . غير أن الوقت سيحين ، كما يقول ، « عندما يصبح كل فرد مرشد نفسه وترجمان ذاته . سيأتي الوقت الذي لن تعود فيه ضرورة للكتابة للآخرين ، أولسن شرائع لهم ، أو لخلق أديان من أجلهم ، سيحين الوقت الذي يكتب فيه كل فرد كتابه الخاص به . . وهذا بالذات . . سيصبح سنته ومعبده . . قصره وكنيسة روحه في كل العوالم »[19] .

يضيف الكاتب أنه وقد سحر بكل ما قرأ طلب إذنا من أمين المكتبة بالسماح له بتحرى ونشر هذا الكتاب . ولكنه يعترف بأن عليه أولا أن يحصل على المزيد من المعلومات عن ذاك الشاب المسمى بخالد ، ولهذا فهو يرتاد الأمكنة التي قد تفضي بأسرار كاتب المخطوطة بما في ذلك أوكار الحشيش « حيث يحتشد مفكرو القاهرة الذابلون الداوون » . هناك يتعرف بشكيب[20] ، صديق خالد الحميم الذي كان قد أنهى لتوه كتابه « السيرة الحميمة » Histoire Intime لصديقه الذي اختفى فجأة لعشرة أيام خلت . يبدى شكيب استعداده تزويد كاتبنا بهذه السيرة أملا أن تسد بعض الثغرات في مذكرات خالد .

يغتبط الكاتب بهذه السيرة وبخاصة أنه لم يكن راضيا كل الرضا عن اسلوب خالد الذي « لم يتمكن » كما يبدو « من أحذق الفنون ، فن كتابة السيرة » . فهو لا يحاكي كبار الأدباء في ترهاتهم ووصف صغائر أمورهم المسلية مثل غيبون Gibbon الذي يحشو سيرته بالحديث عن استمتاعه بلعب الورق في بعض الأمسيات ، أو مثل روسو الذي يتعرف بأنه « قبل ملاءات سرير مدام دو فارين عندما كان وحيدا في غرفتها » أو سبنسر Spencer الذي « يملأ صفحات كاملة . . . بحديثه المهم جدا عن توعكه الدائم »[21] .

والآن وقد تسلح الكاتب بسيرتين بدل واحدة ينطلق في رواية قصة خالد معتمدا على المعلومات التي يستقيها من المخطوطتين ، مضيفا إليها تعليقاته وتفسيره ونقده من وقت لآخر . يبدأ بالتعريف بخالد ، فهو شاب ولد في « سوريا » في مدينة بعلبك ولذا فهو من نسل « أجداد فينيقيين يتمتعون بالشجاعة والجسارة » ، وينتمى إلى تراث عربي . يهاجر وصديقه شكيب إلى الولايات المتحدة الأميركية بحثا عن « شواطىء بلدان نائية غمرها الذهب . . . وحقول الغرب الوافرة »[22] غير أن العالم الجديد الذي شدهما وأغراهما فقد سحره وجاذبيته منذ البداية وأثار تقززهما بنفس الطريقة التي أثارت تقززهما المطهرات والمواد المعقمة التي لطمت خياشيمهما ، ونظرات التمحيص والاذلال التي قابلهم بها الموظفون في مكتب الهجرة الذي ألقوا به .

(١٨) المرجع السابق ص ١٧ .
(١٩) المرجع السابق ص ١٩ .
(٢٠) يعتقد أن شخصية شكيب تحاكي شخصية صديق الريحاني قبل .
(٢١) كتاب خالد ص ٢٥ .
(٢٢) المصدر نفسه ص ٤٥ .

يتحدث الكاتب بإسهاب عن تجربة السنوات الخمس التي عاشها المهاجران الشابان في مدينة نيويورك . يروى عن حياتهما في قبو معتم ورطب وعفن وعن عملهما كباعة متجولين لكسب عيشهما . غير أن هذا الرصد الحياتي التفصيلي ليوميات خالد يعرفنا ليس فقط على ممارساته وشؤونه الصغيرة وإنما على الجزء الأكثر حية من ذاته . نتعرف على تعطشه للعالم والمعرفة ونعلم أنه في غضون السنتين التاليتين لوصوله إلى العالم الجديد لم يشحذ خالد معرفته باللغة والأدب العربي عن طريق قراءة كبار الأدباء واللغويين العرب فحسب وإنما نهل من الثقافة الغربية أيضا فقرأ أعمال روسو وتوماس كارلايل وديكنز وبلزاك وتيسوت وبليك والهرسون وثورو وكثيرين غيرهم . في أجزاء لاحقة من الكتاب يكتشف القارىء تأثير هؤلاء الكتاب والمفكرين على تكوين منطلقاته الذهنية ومحاكمته للأمور وطريقة تفكيره بشكل عام . تصف رحلة خالد الى العالم الجديد رحلة الى الحياة ذاتها يسافر عبرها ويصعد الى عوالم ميتافيزيقية وسماوية .

يتحدث هذا الجزء من الرواية عن الجانب الروحي لشخصية خالد وينبىء بما سيحدث فيها بعد . يترك خالد مهنة البيع المتجول بعد أن يكتشف شرور المجتمع الاستهلاكي والدوافع المادية البحتة التي تجعل من الفرد إنسانا مخادعا منافقا وكاذبا . وكما فعل الكاتب الأميركي المعروف هنرى ديفيد ثورو من قبل ، أن يهرب خالد إلى الطبيعة الأم من أجل أن يحافظ على نزاهة روحه ونظافة وحرية فكره .

يتأرجح خالد بين الايمان والالحاد ، بين النظام والفوضى ، وأهم من كل هذا يبدأ تساؤله عن هويته وذاته بل الهدف من وجوده . غير أن الضباب الفكري الذي يعاني منه سرعان ما ينقشع عن رؤية واضحة لديه : أميركا ، هذا العالم الجديد ، بل المجتمع الاستهلاكي المادي هو الذي يقتل أبناءه . عليه هو أن يعود أدراجه إلى بلاده . تبرز مشكلة خالد هنا وقلقه النفسي في تمزقه بين حبه وكرهه للبلاد التي رحل إليها وتبناها موطنا له . فهو يراها مصدرا للغيرة والتقدم ولكنه يستشف فيها أيضا بادرة شؤم وإنذارا لسعادة زائفة .

«يا أمريكا ، يا من أحبك وكرهك خالد بالتساوي ، يا أم الأزهار والبؤس الروحي ، سوف يأتي ذلك الوقت وسوف ترين حينذاك أن ذهبك زائف ، وأن سنداتك الموشاة بالذهب ان هي الا صكوك الموت وأن العطور مجتة متوجة على كومة روث . ولكن أنى لك أن ترى هذا الآن ، اذ أنك لا زلت في الفجر الكاذب تتخبطين على غير هدى تعبدين الجدس العملاق على كومة الروث ، وتلتهمين أبناءك الروحيين »[٢٣] .

يوازن خالد في هذا الجزء من الكتاب بين الشرق والغرب ، بين الطموح والاستكانة والرضا ، بين العمل والدعة ، ويحلم أن يبني يوما ما قصرا يشيد على خط الحدود بين الشرق والغرب . . . . على قمم الجبال التي تطل عليهما معا « حيث » لا تعبد أية آلهة زائفة » .

لا يجد خالد أثر عودته إلى لبنان تلك الراحة الفكرية والروحية التي كان ينشدها فالكنائس بل أرباب الكنائس الذين نصبوا أنفسهم أوصياء على أرواح البشر كانوا ينتهكون حرمة الروح باسم الدين . لم تنجم عودة خالد إلى موطنه إلا عن صراع طويل بدأ يعتمل في نفسه بين روحه الحرة والمؤسسات الدينية التي انغمست في الكتاب والاهتمامات المادية فقط . لم تلق آراؤه

(٢٣) خالد ، ص١٤٨ - ١٤٩ ، (ص١٢٨ طبعة نيويورك) .

الجريئة حول أوضاع الكنيسة غير النقد اللاذع والاستنكار والطرد من الكنيسة بتهمة الكفر والالحاد . وأكثر من هذا فقد منعته الكنيسة من زواجه من ابنة عمه نجمة التي كان يتحدث عن حبه لها طوال فترة إقامته في الولايات المتحدة .

يسجن خالد في مدينة دمشق ويتزوج نجمة من موظف حكومي « يحمل وساما مجيديا من الدرجة الثالثة ولقب بيك » ، كل هذا بسعي من « خوارنة » بعلبك الذين أضافوا إلى مهاراتهم العديدة ، مهنة « سمسرة الزواج » . لا شك أن آفة المادية قد انتشرت وشاعت وأصبح المال جوهر الأشياء . لقد أصبح « جوهر السوريين . . . » كالأميركيين ، البحث عن المال بشكل أساسي » .

ينتقل الكتاب بعد هذا الى وصف مغامرات خالد الروحة والميتافيزيقية أثناء تطوافه في وديان سوريا ولبنان بين أشجار الصنوبر حيث يبني مأوى ومعبدا له ويحيث تلتئم جراحه الجسدية والروحية

في انزاوائه ، يسترجع خالد تجربته بهدوء ، ويشرع في الموازنة والمقارنة بين ملاحظاته حول الغرب وانطباعاته عن الشرق ليستخلص في النهاية أن « فجر حياة جديدة . ومملكة روحية أعلى ، وأفضل وأنقى وأسمى » يمكن أن تخلق من تزاوج حماسة وتوقد أوروبا وأميركا باستكانة الشرق » وتطعيم « مادية الغرب بروحية الشرق » وبصوت يكاد يرجع أصداء الكاتب الأميركي والت ويتمان يرفع ابتهال الشرق والغرب :

من أجل الشرق والغرب ، الذكر والأنثى للروح ، الجدولين العظيمين اللذين ينتعش الجسد والروح بهما ، وينفضحان بالحياة ، من أجلهما أنشد وبهما أسبح ولهما أكرس حياتي ، ومن أجلهما سأعمل وأجهد وأموت .
إن أكثر البشر تقدما ليس أوروبيا ولا شرقيا ، بل هو من ينهل من الصفات الأرفع للعبقري الأوروبي والنبي الأسيوي[٢٤] .

يشهد الجزء الأخير من الكتاب تحولا ملحوظا في اهتمامات خالد من التأملات الروحية والتحليلات الاجتماعية إلى انغماس مفاجىء في الحياة السياسية وانجراف مع الأحداث التي تلت خلع السلطان عبد الحميد عن العرش والدعوة الى الدستور . ومن غير تمهيد كبير مسبق نجد خالدا وقد ارتقى المنبر السياسي للدعوة إلى ثورة عامة شريطة أن تسبقها ثورة روحية تضمن لها البقاء والدوام . تلاقي أفكار خالد السياسية تقريبا نفس مصير أفكاره الدينية فبينما صدر حكم كنسي عليه في السابق حددت جائزة سخية لمن يقدم للسلطات رأسه . ينتهي الكتاب بهرب خالد إلى مصر ومن ثم إلى اعتزال فكري تام في خيمة نائية على الحدود المصرية الليبية حيث يجد راحة النفس بعيدا عن « ضجيج . . السياسة . . وتعقيدات الفكر المحيرة . . . وأحلام وآمال وطموحات الحياة العقيمة » ، إلى أن يختفي فجأة ولا يعرف أحد مكانه .

« وكيف لنا أن نعرف ؟ لربما دخل في دائرة روحية أعلى أو أدنى . الحقيقة هي أنه ليس على مشارف الصحراء الآن : لا بد أنه عبر في العمق إلى هذه الجهة أو تلك . وفي عبوره يستمر في حلمه عن الظهور في الاختفاء ، والحقيقة في الاستسلام ، ومشارق الشمس في مغاربها . » (ص ٣٥٧) .

(٢٤) كتاب خالد ، ص ٢٨١ .

كتاب خالد كتاب غريب فريد في مضمونه وأسلوبه وفي موضعه من الأدب العربي الذي ينتمي إليه جنسية والأدب الانكليزي الذي ينتمي إليه لغة . تجربة رائدة في الثقافة والتقاء العوالم على أكثر من صعيد روحي وفكري واجتماعي وقبل كل شيء انساني . فهو يعكس أول ما يعكس تلك الدهشة التي تصاحب من يقتحم آفاقا غير الآفاق التي اعتادها وأصقاعا غير تلك التي انتمى إليها وعوالم مثيرة غريبة جديدة . تتسم هذه الدهشة ببراءة مطلقة وانفتاح غير محدود يختلف كليا عن ذاك الحقر والحذر والتردد والشعور بالنقص الذي صاحب مثقفي ما بعد الحربين العالميتين . فالريحاني ومعاصروه من أدباء المهجر قد ارتادوا العالم الجديد ارتياد الغازي وليس ارتياد المستعمر . لم يكن في أزمانهم عوالم ثالثة ورابعة وخامسة . كان هناك شعور بانتماء لعالم فسيح يمتلكه الانسان في كل مكان يغنيه كاتب هنا ويثريه مفكر هناك ويمتلك الارث كل إنسان . كانت هناك مثاليات وأحلام نقية لم تحبطها بعد خيبات التجزئة والتفرقة السياسية والاقليمية ، وكان هناك حديث دائم عن حقوق الانسان والحفاظ على كرامته وأفضل السبل لتحقيق ذلك . للعربي المهاجر كان هناك توق للتحرر من الاستبداد العثماني ، وكان هناك تطلع إلى الاستقلال الوطني ، وبدا أن كل شيء ممكن دون صعوبات . أفكار مثالية ، بدت قاب قوسين أو أدنى ، ثقة بالغرب ومثله أثبتت زيفها فيما بعد ولكنها أثلجت الصدور في ذلك الزمن ومنحت أصحابها ثقة بالنفس وشعورا بالطمأنينة . نعم ، براءة قد لا تكون في محلها إنما أعطت المهاجر رغم كل المشاق المعيشية التي كان يحياها أملا بغد أفضل . تلك الثقة وذاك الأمل مكنا الريحاني ومعاصريه من تبني رؤية موضوعية للعالم .

للشرق محاسنه ومثالبه وللغرب محاسنه ومثالبه . لم يتخل مثقف الحقبة الأولى من هذا القرن كما فعل الريحاني وجبران عن جلدته . لم يسع الى تغيير ملامح وجهه وشخصيته وهويته كما فعل الكثيرون من مثقفي النصف الثاني من هذا القرن ممن انتموا أصلا إلى العالم الذي سمي ثالثا (تلك الظاهرة التي تحدث عنها فانون باسهاب) . باختصار لم « يتفرنج » ، وإنما حافظ على هوية عربية ذات توق عالمي . تلك الهوية وتلك الثقة هي التي دفعت مثل الريحاني ليطوف العالم العربي وسواحل الجزيرة العربية ويزور ملوكها وأمراءها لينصحهم ويرشدهم وهل كان لشاب لبناني يافع أن يفعل هذا دون غرور هائل داخلي واثق ، تلك الثقة ذاتها هي التي دفعت قبل الريحاني أيضا لانتقاد المجتمع المادي الاستهلاكي الغربي ، وانتقاد الديموقراطية الزائفة التي لمس رياءها . ان الانفتاح المرن لمثقف أوائل هذا القرن قد مكنه من نظرة ثاقبة لمواضع الأشياء والى تحديد موضوعي للعلاقة بين الشرق والغرب .

يعترف الريحاني في أكثر من مناسبة في كتاب خالدوغيره بأن الهجرة قد منحته منظورا لم يمتلكه قبلا . منظورا يرى من خلاله ليس الآخرين فقط وإنما نفسه ذاته ، وقومه فهو يرى في كل شعب ميزة ، وفي كل أمة فضيلة . يحكي مثلا عن اعجابه بالشعب الانكليزي ويعزو ذلك الاكتشاف إلى الكاتب الاميركي رالف والدوايمرسون : « لم أتخلق مثل سواي . . . بأخلاق الأمريكيين كلها . والفضل في ذلك علي هو لفيلسوفهم الأكبر أميرسون الذي كان دليلي الأول إلى محاسن الانكليز فيما كتبه عنهم وعن سجاياهم »[٢٥] . ولا مرسون فضل آخر على الريحاني : « لقد عرفني امرسون

(٢٥) من مقدمة ملوك العرب (بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٢٩) ، ص ٧ . يشير هنا الى كتاب أمرسون English Traits

الى كارلايل . وكان كارلايل أول من عاد بي من وراء البحار الى بلاد العرب . أجل ، وقد يستغرب قولي أني عرفت بوساطة الكاتب الانكليزي الكبير سيد العرب الأكبر النبي محمدا ﷺ . فأحسست لأول مرة بشيء من الحب للعرب وصرت أميل الى الاستزادة من أخبارهم »[٢٦] في المهجر يقرأ الريحاني أيضا كتابا بعنوان The Alhambra للكاتب الأميركي Washington Irving فيكتشف المزيد عن أمجاد العرب « لله أنت أيتها البلاد العربية التي لم يشأ الله أن أجهلك حياتي كلها ، فبعثت الي وأنا بعيد عنك انكليزيا يعرفني الى رسولك وأميركيا يصف لي محاسن أبنائك »[٢٧] .

أصبحت رحلة خالد الى الغرب أو رحلة الريحاني نفسه رحلة استكشافية للآخرين وللأنا ، رحلة التعلم التي لا تفتقد لمثالية الحلم . فالمهجر وسع آفاقه والمهجر أصل عروبته وانتهاءه الى حد شعوره بالقلق ازاء تصاعد التمثل بالخلق الغربي تمثلا أعمى فهو يحذر في احدى مقالاته من « أن في أكثر المدارس السورية اليوم روحا أجنبية من شأنه أن يبعد السوريين واللبنانيين عن كل ما هو عربي في غير اللسان . ولو استطاع لأبعدهم كذلك عن اللسان ليقتل فيهم حب اللغة العربية »[٢٨] .

يتعكس توق الريحاني إلى تسوية بين مثل الشرق والغرب والجمع بين فضائلهما ليس في فكره فقط وإنما في أسلوبه . وكتاب خالد بشكل خاص يمثل عينة فريدة طعم فيها الأدب العربي بالأوروبي والأميركي ، وترددت فيها أصداء الثقافتين العربية والغربية . ينساب فيها فكر صوفيي الاسلام كابن الفارض وجلال الدين الرومي والغزالي ليتناغم بشكل عفوي متدفق هادىء ويتحد مع فكر وأسلوب روسو وورد زورث وكارلايل وامرسون وثورو ويتمان . وما هذا بالأمر الغريب . ألم يعد الرومانطيقيون الأوربيون من جهة ونظراؤهم في الولايات المتحدة الأميركية وبخاصة ممثلو الترانسند نتالية في نيوانكلاند إلى الأديان الشرقية ، ألم تمتد جذورهم إلى تعاليم الشرق الأقصى والأدنى الروحية وألم تعكس مبادىء وحدة الوجود Pantheis m والاتحاد الالهي ومذهب التعالي والتسامي أو الترانسند نتالية ، أفكار اليوبانيشاد Upanishad Brahma والبراهما ، والنيرفانا . ان انسياق الريحاني أو خالد وشغفه الظاهر الذي لا يحتاج الى دلائل كبيرة بأدب الترانسند نتاليين الأميركيين ومعلميهم الروحيين الأوروبيين أمر في غاية البساطة . فالريحاني ، دون أدنى شك ، لم يشعر بأي اغتراب روحي أو فكري وهو ينتقل بين الصوفية الاسلامية ونظيرتها الانكليزية والأميركية .

فالتجربة الصوفية بشكل عام تعتمد على إمكان الاتحاد المباشر بين العقل الانساني والمبدأ الأساسي للوجود أيا كان ذلك المبدأ ، وتؤمن بأن الله والكون ليسا سوى شيء واحد ، بل إن ضمير الانسان يشتمل على جزء من الروح الالهية وأن الانسان يستطيع أن يدرك قوانين الله من خلال تأمله للطبيعة وأن يدرك الحقيقة من خلال الحدس . لقد جاءت معتقدات الريحاني أو خالد مزيجا متجانسا متناغما لهذه الأفكار الصوفية التي استقاها من مصادرها الشرقية مرة ومن مصادرها الغربية مرة أخرى .

ليس من الصعب أبدا اقتفاء مصادر الريحاني الفكرية وبخاصة فيما يتعلق بمسألة الأديان والعلاقة بين الخالق

(٢٦) المصدر السابق يشير هنا الى كتاب توماس كارلايل Heroes and Hero-Worship الذي ترجم إلى العربية محمد السباعي .
(٢٧) المصدر نفسه ص ٨ .
(٢٨) المصدر نفسه ، ص (٢٠) .

والمخلوق ، والصلة بين الانسان والطبيعة . هو نفسه يعدد لنا المصادر في مستهل كتاب خالد ويشير إلى ذلك المنهل العظيم الشرقي والغربي الذي نهل منه . ليس على الباحث إذن أن يجهد نفسه ليثبت أن « نفس الريحاني ايمرسوني هنا ، وأن تأثره بثورو واضح هناك وأن رؤيته اويتمانية في موضع آخر . فالتأثير جلي مدعم باعترافات الكاتب نفسه .

في رحلته الروحية وعلاقته بالحة ينكفيء خالد/الريحاني إلى الطبيعة تماما كما فعل ايمرسون وثورو من قبله . فالاله لا يتحكم بالطبيعة بل تتجسد ألوهيته فيها :

أنا لا أحمل دفترا عندما أهبط إلى الوادي أو أخرج إلى الحقول . تكفيني العودة ببضع انطباعات لبعض مظاهر الايمان المطمئنة ، ببضع صور ، وباقة من الأزهار البرية والأغصان المعطرة[٢٩]

تتلخص ، بالنسبة للصوفي ، علاقة الفرد بالاله بالمحبة : أن يتحد الواحد بالآخر ، أن يصبح « الكل بالكل » البراهمي all — in — all أن يصبح الواحد والمطلق وأن يتحد « بالروح العليا » الامرسونية over — Soul « يجب أن يتلاشى كل شيء في الحب » يقول خالد ، « فالحب هو الاكسير الالهي . الحب هو عظمة الله وبهاؤه»[٣٠] « هل تحبني : تمني هل ترى نفس الحقيقة التي أراها . في هذا يلتقي الريحاني بويتمان حيث يؤكد هذا الأخير في أنشودة ذاتي Song of Myself أن :

وأعلم أن روح الله صنو لروحي
وأن كل من ولد من البشر
اخوتي وكل النساء شقيقاتي وعشيقاتي
وأن الحب هو هيكل الخلق والوجود .

وكوالت ويتمان آمن الريحاني بأن الاتحاد كلي الوجود لا يتحقق إلا عبر الثقة بالانسان الذي يرى من خلاله انسياب الحياة القوى ومصدر جميع الأشياء . « ان إيماني بالانسان » يقول الريحاني ، « قوى قوة إيماني بالله ص ١٣٥ .

مهما كنت صالحا يا أخي أو مهما كنت طالحا ،
مهما ارتفع شأنك أو اتضع مقامك في
مراتب الوجود فأنا أثق وأؤمن بك
وأحبك[٣١] .

كذلك تتوحد نظرة الريحاني وويتمان إلى المخلوقات التي تتساوى جميعها مهما كان موضعها في هذا الوجود : « ان اكتشاف حطاب في الوادي يبهجني بهجة اكتشاف « المرموط » أو رؤية الياسمين المعرش ، أو طائر السنونو . ففي روح الحطاب أغنية أجدها حلوة حلاوة أنغام الحسون فقط إذا أمكن عزفها . » (ص ٢٠٩)

كذلك وجد الريحاني في سعيه وراء التوحد بالطبيعة الكاتب الأميركي هنري ديفيد ثورو مرشدا ومعلما . فكما يشير لامرسون وويتمان في أكثر من موقع في كتاب خالد يستشهد بأقواله ويذكر بتجربته الرائدة قرب بحيرة والدن . مثل ثورو ، يحاول خالد أن يتوصل إلى المعرفة والايمان بقراءته كتاب الطبيعة المفتوح :

دعونا ننحرف عن الطريق . تعالوا فسياج الطبيعة
يمكن اختراقه لاكسباج البشر ، واعبروا شجر

(٢٩) كتاب خالد ، ص ٢٠٨ .
(٣٠) كتاب خالد ، ص ٢٠٨ .
(٣١) كتاب خالد ، ص ٢٣ .

السنديان والأجاص البري بين الأجمات المتشابكة
والياسمين والتوت ـ ها نحن تحت شجر الصنوبر
تلك الأشجار الشاهقة المهيبة . كم تختلف هذه
الأسيجة
الطبيعة في انفلاتها الذي لايعرف
قيدا ولا نظاما عن أسيجة الصبار التي يزرعها
الجوار ليعزلوا بيوتهم وحتى نفوسهم . (ص
٢٠٧)

لقد آمن الريحاني كما آمن ثورو من قبله بأن تطهير الروح يحتم الاتحاد بالطبيعة بل بترابها :

شيدوا معابدكم يا اخوتي
وازرعوا كرومكم عنبا حتى
ولو كان ذلك في البراري والقفار الصخرية ص ٢٣٤

فالله موجود في كل مكان وزمان وروح الانسان كما يعتقد ثورو ويؤكد الريحاني تتسامى بطريقة أفلاطونية لتكتسب من روح أعلى وذلك بخضوعها لتلك الروح التي تطوي كل الأرواح :

دع الأنا تنكر النجوم التي ستستمر مع ذلك في
دورانها الصامت .
دع اللا ـ أنا تسحق الأنا ، هذا العود المفكر ،
عندها ستشرق
الأنا الكونية العليا وتسطع فوق النجوم غامرة
فلك السموات
بالنور ، تدفىء وتجدد وتعيد تكوين العالم[٣٢] .

يتدفق شعر الرومانطيقيين الانكليز والأميركيين في أدب الريحاني وفكره

ويتحد معه كما يتحد المتعبد الصوفي بالله . ولو كان للقارىء والناقد أن يعدد ضروب التشابه لما انتهى . فخالد لايشارك هؤلاء الكتاب رؤيتهم الصوفية فحسب انما يتبنى سبل وصولهم إلى المعرفة واقترابهم من الكشف الالهي . ولو لم يزين المقطع التالي بإشارات إسلامية وشرقية لأمكن الاعتقاد بأنه قد اجتز من والدن ثورو أو الاعتماد على النفس لايمرسون :

هنا ، في مسجد الطبيعة الجليل ، أقرأ قرآن
أنا ، خالد ، البدوي في صحراء الحياة ، المتشرد
على درب
الفكر ، آتي إلى هذا المسجد المجيد ، المكان
الوحيد للعبادة الذي
فتح لي لأداوي روحي المصدعة في جو آفاقه
العلوية
المطر . هناك لا يتجه المحراب في هذا المنحى أو
ذاك .
وانما حيثما تتجه تجد محرابا تكمن فيه على الدوام
روح الاله الحية . من أجل هذه ، أسجد هنا
وأقرأ بضع
فصول من كتابي المقدس ، وبعد ذلك أستسلم
لأمي
الأبدية وللنسمات الغربية الناعمة التي تهدهدني
للنوم[٣٣] .

إذا كان الريحاني في كتاب خالد مدينا لوورد زورث وثورو وغيرهما فإن نظرة أدق إلى نصه تكشف النقاب عن دائن أكبر ، عن كاتب ترك أكثر من بصماته على العمل بشكله المجمل ألا وهو كاتب انكليزي من أصل اسكوتلندي . عاش في القرن التاسع عشر ما بين عامي ١٧٩٥ ـ ١٨٨١ واسمه توماس كارلايل . وكارلايل كاتب مقالات ، مؤرخ وفيلسوف . ولربما لا تناسب كارلايل كلمة فيلسوف اذا كنا نعني بها الوصول إلى الحقيقة عن طريق البحث المنطقي فقط . لقد سماه

(٣٢) خالد ، ص ٢٤٨ .
(٣٣) خالد ، ص ٢١١ .

زميله الفيلسوف جون ستيوارت مل شاعرا وليس فيلسوفا اذ اعتقد أن وصوله للحقيقة يتم عن طريق الحدس الخيالي . في سنواته الأخيرة عرف باسم حكيم تشيلسي والحكمة في الواقع هي مكافأة المجتمع الانكليزي له منذ عام ١٨٤٠ وحتى وفاته عام ١٨٨١ .

مقت كارلايل الخنوع الروحي والقناعة والرضا والتراخي النفسي والشعور بالدعة والاكتفاء المادي السريع ، كما رفض كل أنواع التنازلات الأخلاقية والشك العلمي والتفكير التحليلي التي اعتبرها جميعا سمات الثقافة والحضارة البريطانية في منتصف القرن التاسع عشر والتي يعزوها إلى التطورات التقنية التي واكبت الثورة الصناعية . اشتهر كارلايل بنقده اللاذع للنفاق والرياء ، بتشككه بالديموقراطية و « حكم العامة » ، كما عرف بإيمانه المطلق بالفرد وبخاصة القادة الأبطال الأقوياء منهم . لم يعجب كارلايل في يوم من الأيام بالشاعر الرومانسي بايرون بل اعتبره مسؤولا عن التفكك الروحي الذي عاني منه الكثيرون آنذاك بسبب تهكمه وتشاؤمه الواضحين في شعره . كذلك عبر عن استيائه لذلك التأثير الذي تركه الفرنسيون في الذهن البريطاني - تلك الفلسفة المنطقية الباردة على حد قوله .

بدلا من بايرون ، دعا كارلايل الى ذلك الأدب الذي ينضح بالصحة حسب تعبيره ، الى أدب جوته ، وبدلا من الفرنسيين دعا الى المفكرين الاكثر عاطفية وحدسا أمثال ريشتر وجوته أيضا .

تميز كارلايل بشخصية قوية فردية متميزة ، لم تستسغ يوما مذهب النفعية التي دعا اليها بنثام Bentham ومل Mill فقد كان يخشى على الدوام تأثير الصناعة والآلة والمادة على ذاتية الفرد . أعرب كارلايل مرارا عن قلقه ازاء المشرعين الاجتماعيين وهذا ماعكسه في مجموعة مقالات له بعنوان الحركة الميثاقية Chartism (١٨٣٩) . لقد عرف أهمية التاريخ ووجد فيه مخزونا هائلا لنماذج أبطال وأفراد عظام . أراد من التاريخ أن يتمحور حول الانسان العادي وطموحاته وبحوله وكان في هذا متأثرا بأفكار معاصره السيروالترسكوت . لذلك فان أعماله التي اشتهرت هي تلك التاريخية التي عملت على بعث عظمة الماضي . مثل On Herbes , And Hero — Worship ١٨٤١ . الثورة الفرنسية French Revolution (١٨٣٧) ، رسائل وخطب أوليفر كروموبل (١٨٤٥) وسيرة فريدريك الثاني في بروسيا الملقب بفردريك العظيم (١٨٥٨ - ١٨٦٥) والماضي والحاضر Past and persent (١٨٤٣) وغيرها .

أما عمله الذي تأثر به الريحاني بشكل كبير في كتاب خالد فهو سارتور ريسارتوس Sartor Resartos (١٨٣٣ - ١٨٣٤) وتعني باللاتينية (الخياط المخاط) ، وهو « سيرة ذاتية روحية وراء نقاب » يبحث فيها كاتبها عن ذاته ازاء التشكك الديني والروحي ويكرس نفسه الى تأملات روحية . فهو يجد أن ليس بمقدوره أن يرث « الايمان » وعليه ازاء ذلك أن « يجده » ، في نفسه ، وإرادته في الطبيعة وفي سير الرجال العظام . تقع مثل كتاب خالد (أو كتاب خالد مثلها) في ثلاثة أجزاء « اللا الأبدية » ، « مركز اللا مبالاة » ، و « نعم الأزلية » .

سارتور ريسارتوس عمل فلسفي تهكمي يفترض أنه يعالج فلسفة الثياب والملابس التي يعرضها البروفسور الألماني الهير ديوجين توبفلزدروك Diogenes Tuefelsdrockh استاذ المعلومات العامة في فايسنشفو Weissnischtwoتفيد هذه الفلسفات أن المعتقدات والمؤسسات الانسانية كالثياب تماما تحتاج إلى التجديد وان كان كارلايل في الواقع يدعو من خلالها الى المذهب الكالفيني (الذي يعادل بروتستانية القرن السابع عشر)

الذي آمن به والده الفلاح الاسكتلندي الفقير من قبله كرد على التشكك الديني الذي ساد في العصر الفيكتوري .

يروي الكتاب سيرة شاب قلق بالغ الحساسية ينتقل من تجربة مريرة إلى أخرى ومن خيبة أمل إلى ثانية . يدرس الحقوق في الجامعة ويعشق « بلومين » (إلهة الورد) ، التي تتخلى عنه (مثل نجمة في كتاب خالد) لتتزوج من رجل « يليق بها » . بعد سنوات من الترحال واليأس والقنوط يدرك أن لا مفر من « هذا المكان الحقيقي اليائس القانط المقيد الخسيس حيث تقف الآن ، هنا وليس في أي مكان آخر » .

تميز سارتور ريسارتوس بالتهكم الساخر ، وتميز أسلوبه بالفظاظة والنبوءة في نفس الوقت ، واستخدامه لكلمات وصور غير مألوفة ، ولربما كان هنا بيت القصيد : من يقرأ كتاب خالد بالانكليزية (ولا أقول بالعربية التي هذبت ألفاظه ، وهدأت تأججه ، وأخمدت ايقاعاته) يلحظ تشابها كبيرا بين ذلك الأسلوب الفظ/ الناعم المرعد/ الحالم الغاضب/ المسالم وبين أسلوب الريحاني . والقضية قضية أسلوب أولا وآخرا ، وذلك الحوار الأبدي الذي يعقده الريحاني مع كارلايل حوار التلميذ ومعلمه يعجبه غضبه وهيبته وجلاله فيحاكيه ويقلده شكلا وتنسل من وقت الى آخر بعض من أفكاره ينشغل بها فترة قبل أن تتبلور معتقداته هو .

مرة أخرى لاتحدونا الحاجة الى البحث والتمحيص في إمكان معرفة الريحاني لكارلايل معرفة جيدة أم لا . هو يعرفه عن ظهر قلب . قرأ جميع أعماله وكتب عنه[٣٤] وأشار إليه في كتاب خالد في أكثر من مناسبة . فاسمه يزين أولا تلك القائمة الطويلة للأدباء والمفكرين الذين قرأ لهم خالد في مستهل هجرته . وخالد يحاوره ويخاطبه ويتحدث اليه ويسميه بمعلمه وأستاذه في أكثر من فصل[٣٥] ، وتنسب أقوال وخطب إلى خالد وبخاصة الدينية والسياسية منها بينها « يعرف ويعترف » هو أنها تشويه لمقالات توماس كارلايل ومقتطفات من سارتور ريسارتوس أسيء إلى فحواها . وبين خالد والحياط أكثر من أمر يجمعهما .

تكاد تكون أهم وجوه التشابه ما بين كتاب خالد وسارتور ريسارتوس هي التقنية الروائية وبالتحديد وجهة النظر الروائية . من هو الراوي وكيف يتمكن من الحدث وما نوعية السرد الروائي بل أين يقف الكاتب نفسه وهل يخلق لنفسه بعدا سرديا يفصله عن الحدث ويسبغ عليه موضوعية حيادية ؟

يدعي راوية كل من الريحاني وكارلايل أنهما وقعا على « مخطوطة » يمكن أن يسترشدا بها كدليل أو منارة ، « كصوت ينشر أنباء . . . . فلسفية . . . كروح تخاطب روحا »[٣٦] ، أو « ككتاب لخارطة وتاريخ مملكة صغيرة لروح »[٣٧] ومن غرائب الصدفة (أو هل هي كذلك) أن تكون المخطوطتان قد كتبتا بلغة غير اللغة الانكليزية (وهي لغة الكاتبين أصلا) . . مخطوطة تويفلزدروك بالألمانية ، ومخطوطة خالد بالعربية ، وعلى الكاتبين أن يترجما ، أولا ثم « ينقحا » ويرجعا قبل أن يتمكنا من نشر الكتاب على أمل تقديمه للقاريء الانكليزي . غير أن كلا من الريحاني وكارلايل يعبران عن عدم رضاهما عن اسلوب المخطوطة الأصلي وعن استيائهما لقلة

(٣٤) كما في مقاله عن كارلايل في « الثورة الفرنسية » وجوه شرقية وغربية (بيروت دار الريحاني ١٩٥٧) . وموجز تاريخ الثورة الافرنسية (نيويورك ، طبع الهدى ١٩٠٢)

(٣٥) كما في فصله ، ثورات في الداخل وثورات في الخارج ، ص ٣٠٩ .

(٣٦) توماس كارلايل ، سارتور ريسارتوس (لندن ، جورج ولندج ١٩٣٨) ، ص ٢ .
Thomas Carlyle, Sartor Resartus (London, George Routledge & Sons, 1938).

(٣٧) كتاب خالد ، ص ١٧ .

المعلومات الذاتية عن حياة خالد وتويفلزدروك بالتوالي . يجد كارلايل البروفسور تويفزدروك « كاتبا غرا »[٣٨] بل يجد عمله غير مرض على الاطلاق . فذلك الكتاب عن الملابس الذي كتبه تويلفزدروك هو « مزيج من الرؤية والاقلام ، والملل والايهام ، بل هو الضلال بعينه » . ويمكن « الافصاح هنا أن مؤهلات البروفسور تويفلزدروك ، الأناة ، البحث ، العزم الفلسفي والشعري ، واضحة هنا دون أدنى شك ، كذلك يتضح للأسف إسهابه وإطنابه ، لفه ودورانه ، مثاليه وحاقاته التي لاتعد »[٣٩] . وأخيرا لايجد كارلايل وصفا للكتاب غير أنه كتاب « مليء بالترهات » .

بنفس الطريقة ذاتها يتحدث المحرر الراوية في كتاب خالد عن « تلك المخطوطة المزعجة »[٤٠] ، ويتهم كاتبها بالتعثر والتناقض ، « فخالد ، خلال صفحات عشر طوال ، يتخبط باستمرار ، مرة في متاهة الميتافيزيقية ، مرة في غياهب العلم ، يضيع في أدغال المادية الانكليزية تارة ، وفي التأملات الذاتية الألمانية أو الصوفية العربية تارة أخرى . يدعو لبيركلي وهيجل ، يقابل سبنسر هنا والغزالي هناك ، ثم يجهد ليخلص نفسه في النهاية . . . »[٤١] .

يضيف الراوي المترجم والمنقح أن على « من تسوغ له نفسه مثل هذه الأشياء وتهضم معدته هذه الأفكار ألا يعود لخالد ، لأنه في هذه الحالة مروج من الدرجة الثالثة . من الأفضل له أن يعود الى « الفبركين الأصليين » ، فهم كثر في هذا العصر ، عصر الآلة والكتب الرائجة »[٤٢] .

ومن أجل سد النقص ورأب الصدع في تلك المخطوطات ، ولكي يحصل على المزيد من المعلومات الحياتية عن كل من خالد وتويفلزدروك يسعى كل من الريحاني وكارلايل إلى أصدقاء أبطالنا ، الى شكيب « الصديق الحميم ، والتابع الوفي »[٤٣] والى البروفسور الهير هوفراث هو يشريكه Herr Hofrath Heuschercke « صديق البروفسور الحميم ومساعده في فايسنشتغو »[٤٤] . لايتردد الصديقان في تزويد المحررين بالمعلومات التي كانت تنقصهما فيما يتعلق بسيرة صديقيهما ، بل أكثر من ذلك فهما يقدمان مابحوزتهما من رسائل ووثائق وما شابه أملا في المساعدة في نشر الكتابين فكلاهما كتبا مذكرات خاصة بالصديقين جمعت في كتابين يمكن العودة إليهما .

ليست هذه أوجه الشبه الوحيدة . فللأبطال سارتر ريسارتوس وكتاب خالد حتى بعض الملامح الجسمية المتماثلة والخصائص الذهنية المتقاربة . فتويفلزدروك « صغير الحجم » تتدلى « خصلات شعر كثيف طويل وسبل لتغطي سحنة لم تر عيناك مثل وقارها » بينما « تغور عيناه في نظرة هادئة حالمة »[٤٥] ، يصرف الأيام جالسا في هدوء وقد ارتدى « أسمالا بالية مهملة . . ليفكر ويدخن تبغه »[٤٦] ، وخالد كذلك « صغير الحجم » ، « كثيف الشعر »[٤٧] ، طويله »[٤٨] ، يبدو « كدرويش »[٤٩] ، أو « كراهب تدثر بملاءة سوداء فضفاضة من

(٣٨) سارتور ريسارتوس ، ص ٣٤ .
(٣٩) المصدر السابق ، ص ٣١ ـ ٣٢ .
(٤٠) كتاب خالد ، ص٢٤٨ ص ٢٤٩ .
(٤١) المصدر السابق .
(٤٢) كتاب خالد ، ص٢٤٨ ص ٢٤٩ .
(٤٣) كتاب خالد ، ص ٢٨ .
(٤٤) سارتور ريسارتوس ، ص ٣٨ .
(٤٥) ـ (٤٦) المصدر السابق ، ص ١٨ .
(٤٧) كتاب خالد ، ص ١٧٤ .
(٤٨) ـ (٤٩) كتاب خالد ، ص ١٠٨ .

الصـوف الأخشن »[٥٠] ، يمشي وكـأنـه « شبـح حـالم »[٥١] . والبـطل لـدى الاثنـين « مفـكـر متمرد »[٥٢] ، « مهموم ، مشاكس »[٥٣] ، يتضرع على الدوام الى الأجرام البعيدة بحثا عن النور »[٥٤] ، « يميل الى التصـوف »[٥٥] و « يغـرق في تلك الفلسفـات العليا » .

هذا غيض من فيض ، اذ يكاد يلمس القارىء في كتاب خالد بصمات كارلايل لربما في كل صفحة . فتصور الريحاني لبطله بشكل عام وتطوره الروائي ونموه كشخصية أو كتي مصغر يذكر من غير شك بشخصية توبفلزدروك الروائية كما رسمها الكاتب الانكليزي . فخالد ، تماما مثل ذلك البروفسور الألماني ينمو ويتطور من خلال تتابع التجارب والرؤى والحدس ، أو من خلال مايصفه كارلايل « الحد الذي تقدحه التجربة » . فهو يعبر معاناة تلو أخرى ليخرج منها برؤى جديدةوتطهرات روحية لم يعرفها قبلا . ما يهم هنا ليست المعاناة ذاتها التي يحكي عنها البطل وانما تلك الفكرة النقية الصافية التي يلخص بها تجربته فيما بعد . ان ما نرقبه في كتاب خالد ليس التطور الروائي لشخصيته البطل بقدر ماهو تطور الفكرة الفلسفية ذاتها . كذلك فبالرغم من أن اهتمامنا يتركز حول توبفلزدروك كفرد للحظات ، فهو لايستقطب اهتمامنا بشكل كلي . بل يمكن القول أن اهتمام القارىء بكل من بطلي الريحاني وكارلايل يتقلص أمام ذلك الاهتمام الأكبر بالأفكار والمفاهيم التي يعرضانها .

ويبدو تأثر الريحاني واضحا ليس في حادثة نقتفي أثرها ، أو جملة يشتم منها الأسلوب الكارليلي أو فكرة أوقدت الذهنين فقط فالريحاني يدين لكارلايل بأكثر من ذلك ، وكتاب خالد يرجع أكثر من صدى لكاتب العصر الفيكتوري الشهير . خذ مثلا ذلك الفصل الذي كتبه حول مزركش الثياب وسماه « أهداب وكشاكش » حيث يقول :

ماذا يمكن أن تفعل دون « كشاكشك » ؟ وكيف يمكن العيش دون « أهدابك » ؟ كيف تستطيع بدونها ،
أن تفكر ، تتحدث أو تعمل ؟ كيف تستطيع أن تأكل وتشرف وتمشي وتنام وتصل وتتعبد وتتمثل بالخلق ، وتحس وتعشق من غيرها ؟ ألا تدثر وتتزين عندما تطبق عيناك على الظلمة ؟ أليس المهد واللحد دثار الانسان الأول والأخير ؟ وكم هو غني ذلك الاستعراض الكبير الذي يقع بينها
كم هي نقية وجذابة تلك الأطراف المرئية لهذه الثياب العادية الملونة غير المرئية . انظر الى أوابدك المنمقة ، وأضرحتك ، هل هي غير مطرزات
نصرك وهزيمتك ؟ ما هي هذه الزركشات الرخامية
في مقابرك ، في البانثيون ، وفي كنيسة وستمنستر ؟
هل أبراجك وأجراسك ، مذابحك ومحاريبك غير المنمقات القدسية لكنائسك ؟[٥٦]

(٥٠) كتاب خالد ، ص ٢٧٠ .
(٥١) كتاب خالد ، ص ١٢٨ .
(٥٢) سارتور ريسارتوس ، ص ٩٧ .
(٥٣) كتاب خالد ، ص ٢٦٤ .
(٥٤) كتاب خالد ، ص ٢٦٥ .
(٥٥) سارتور ريسارتوس ، ص ٧٠ .
(٥٦) كتاب خالد ، ص ١٨٢ ص ١٨٣ .

مع كل هذا فتأثر الريحاني بكارلايل هو تأثر أسلوبي بشكل رئيس ، تأثر بالقالب وليس بالقلب ، بالصيغة اللغوية والنفس السردي ، بالصورة أحيانا وبوقع الكلمة ومحورتها أحيانا أخرى . يستطيع القارىء المتمعن في العملين أن يتيقن من أن الريحاني تشبع بالأسلوب الكارليلي وأسلوب سارتور ريسارتوس بشكل خاص قبل أن يشرع في كتابه مؤلفه كتاب خالد ، ولربما كان هذا النموذج الكارليلي الفريد في ذهنه طوال تجربة الكتابة .

أعجب الريحاني ، على الأغلب بأسلوب كارلايل أكثر من غيره من كتاب عصره بسبب ما يوجد بين أسلوب هذا الأخير والأدب العربي بعامة من سمات أسلوبية مشتركة . من المعروف حب الكاتب العربي بعامة ، وفي القرون التي سلفت بخاصة ، بالمهارات اللغوية التي تتجسد فيها عرف « بالطباق » و « التورية » و « السجع » و « الترصيع » و « القافية » و « الجناس الاستهلالي » وغو الجمل التراكيبي ، والصيغ المترادفة المتوازنة والجرس للكلمات ووقعها ، أسلوب « مكر ، مفر ، مقبل مدبر معا . . . . »

أسهب كارلايل في استخدامه للجناس الثنائي 'Lucid and Lucent' 'Long and Laube' 'tailors and tailored'

. . . . . . الخ واهتم بشكل كبير بإيقاع كلماته والانسياب الموزون لجمله وهذا ما ظهر في ألفاظه المنتقاة بعناية لتؤدي التوازن والترادف ومن ثم الموسيقى ، تماما كما في ضروب البلاغة العربية وبخاصة الكلاسية . ان وقع الكلمات في مقطع كالتالي من سارتور ريسارتوس قد يكون دغدغ آذان الريحاني :

لقد تم بسط وشرح حياة الانسان وبيئته بالكامل ، ولم تبق ذرة من نسيج روحه ، من جسده ، من ممتلكاته ، لم تمحص ، وتشرح ، وتقطر ، وتذرر ، وتفكك بشكل علمي : يبدو أن ملكاتنا الروحية كثر . . . . تسبح كل نسيج خلوي ، عصبي ، عضلي . . . »[٥٧] .

الأدب العربي من ورائه ، وكارلايل أمامه ، بالغ الريحاني في البلاغة ، وصدح بثنائيات منمقة مقفاة مسجعة مترادفة 'lean and lathy' 'linsey — wolsey freedom' 'soft and subtle' 'loud — lunged' 'a world of frills and frocks and feathers'

تبدى أية عينة تنتقي كيفما اتفق من كتاب خالد اهتمام كاتبها « باستراتيجية التوازن في الجمل » التي تفضي بالتالي « الايقاع الذي لا يخلو من العزم اللحني[٥٨] » .

أليس من المهم ، أو على الأقل أليس من المتعارف عليه لمن يكتب سيرة حياته أن يسهب أولاً في وصف الجذور المتواضعة لأجداده وأسلافه وذلك المصدر البعيد الخفي لعبقريته ؟ بعد ذلك ألا يترتب عليه أن يخبرنا عما فعله في طفولته ؟ عما اذا كان قد صنع خلخالاً من العجين لأخته الصغيرة ؟ وعما اذا كان قد أضرم النار في كتب والده المقدسة ؟ عما اذا مشى نحو قوس قزح محاولاً أن يمسك بنهايته عند رأس التلة ، وعما اذا لم يكتب الشعر وهو في سن الخامسة ؟[٥٩] .

تتعدد أمثلة الجمل التراكيبية المتوازنة في كتاب خالد تعددها في سارتور ريسارتوس بل تكاد تكون « صفحاته » كصفحات كارلايل « نسيجاً من التراكيب

(٥٧) توماس كارلايل ، سارتور ريسارتوس ، ص ٢ .
(٥٨) Grace J. Calder, The Writing of Past and Present, OP. Cit.
(٥٩) كتاب خالد ، ص ٢٦ .

المتمقة المتوازنة(٦٠) » . ويبدو أن استخدام هذه التراكيب لا يرمي إلى تعميق المعنى أو إضافة شروحات تساعد على الفهم ، انما تستخدم من أجل تلك الحركة الداخلية التي تنساب في الجمل وبشكل رئيس من أجل وقعها الموسيقي . يستخدم التركيب التوازني في بعض الأحيان من أجل ادخال عامل التأثير الدرامي على السرد وتقريب الحدث وتشخيصه كما في وصف والد نجمة الذي « ينحني ، يفرك كفيه ، يقدم وسادة وثيرة ، يحضر أخرى للاتكاء يتمتم بعض الاعتذارات غير الضرورية . . . . . (٦١) » أو يستخدم لإلقاء الضوء على وضع عاطفي ما أو حالة ذهنية معينة : « غادر خالد بعلبك ، خائب الأمل ، حائرا ، عليلا ، مهزوما مفصولاً من الكنيسة ، مهاناً في حبه - ومع ذلك التمعت في عينيه تلك النظرة الخالدة التي تدفيء فيها الشمس صدره وتفتح أمامه سبلاً جديدة تضيء مسراها . . (٦٢) » .

لم يقتبس الريحاني من كارلايل فن الإيقاع الموسيقي والجرس المدروس فقط رغم أنها أصبحت سمة أسلوبه الرئيسة . بل جاراه في استخدامه صيغة الاستفهام البلاغي لقد ولع في كل من الريحاني وكارلايل بهذه الصيغة اذ أنها وفت بالغرض الخطابي الذي أعجب الكاتبان به أشد الإعجاب :

ألا يتخبط خالد ، كأمه الروحية ، في فجر الحياة الزائف ؟ أليس من المحتمل أن يصبح حبه للطبيعة ، والذي كان عفويا طليقا ، جادا وعلميا ؟ وحبه للوطن ، ذلك الحب الذي تبرعم بخفر ومن ثم باندفاع في الغابات ومع الجداول ، اليس من المحتمل أن ينتهي في « يوتوبيا » من صنع خياله ؟ وذلك الإصرار على العمل الذي تعرض لهزة كبيرة وهو يشتغل على عربة بيع ، ألم يصبح إصرار منه على الهيام والتطواف ؟ والآن وقد صار لديه قليل من المال ادخره أليس من حقه أن يبحث عن أرخص وأفضل مكان للتجوال ؟ أين ، وإن لم يكن في تلال لبنان « حيث يبدو النهار في قيلولة دائمة ، يستطيع أن ينضم إلى ماضغي اللوتس في الشرق(٦٣) » .

استقى الريحاني - أيضا - خاصية أسلوبية كارلايلية أخرى تبناها بكل اجلال وتقيد ، وتلك هي استخدام الكاتب الفكتوري للحرف الكبير Capital Letter من أجل إبراز كلمات ومعان خاصة . ان معظم الشواهد التي قدمتها بالعربية تثبت أصولها الانكليزية صحة هذه المقولة ، والدلائل كثيرة كثيرة . وكما اتهم كارلايل في عصره باستخدام غريب اللفظ وشارده والمفردات المعجمية التي تعصى على القارىء العادي والمثقف على حد سواء ، يمكن توجيه التهمة ذاتها الى كاتبنا اللبناني المتحذلق .

وصف جورج ميريديث مرة أسلوب كارلايل بأنه « الريح في الحقل . . . تسقط هنا وهناك ثمرة فريدة ولكن بعد هدير وزمهرير . . . . كلمات قاموسية ضخمة تتبعها أخرى عامية ، تمطرها توكيدات تتساقط كيفما اتفق ، مثل الأشعة المائلة تتخلل السحب العاجلة(٦٤) » . اذا صح الوصف بالنسبة لكارلايل فهو

---

(٦٠) Grace Calder، ص ١٦٩ .
(٦١) كتاب خالد ، ص ١٩٩ .
(٦٢) كتاب خالد ، ص ٢٠٢ .
(٦٣) كتاب خالد ، ص ١٤٩ .
(٦٤)
Cited by G.J. Calder in The Writing of Past and Present, op. cit. P. 187 from Beacham's Career "Works of George Meredith",

واقع أسلوب الريحاني على أية حال . فبالرغم من دعوة أمين الريحاني ، مثله مثل جميع المهجريين العرب في أوائل هذا القرن ، إلى إحداث ثورة أدبية تحدث فيها الأدب العربي قلبا وقالبا ، بالرغم من أنه اتجه باللوم إلى أقرانه الأدباء العرب لأخذهم بالأساليب السلفية المتكلفة ، فلقد كان يتصيد صعب اللغة ويتلذذ في تلك التعابير غير المألوفة . يضاف إلى كل هذا استخدامه المتكرر لعامي الكلام ، ولمفردات عربية تركها في النص الانكليزي دون أن يتجشم عناء ترجمتها أو حتى تفسيرها (تماما كما فعل كارلايل في استخدامه الكلمات والجمل الألمانية دون شرحها) مما قد يجعل القارىء الانكليزي يجد تجربة القراءة هذه أمراً شاقاً . لقد وجه للريحاني أكثر من مرة اللوم والتقريع لاستعراضه قواه اللغوية ومفرداته الثرية ، وكان ميخائيل نعيمة أحد من انتقد ألفاظ الريحاني المعجمية . في الغربال اتهم الريحاني بالتكلف والمزاودة على الانكليز بلغتهم[٦٥] . أما دفاع الريحاني عن نفسه فيتلخص في أنه يرى للألفاظ ظلالاً ، وألواناً وألحاناً قد تعادل في أهميتها المعنى الذي تقضيه[٦٦] . عندما انتقي كلماتي ، يقول الريحاني ، أبحث عن ذاك الظل وذاك اللون الذي يناسب المعنى الذي أرتئيه . أعتقد أن لكل فكرة مفرداتها الخاصة بها ، سواء كتبت بالانكليزية أم العربية ، والتي لا تستطيع أية مفردات أخرى أن تؤديها . أما تعليله لاستخدام كلمات عربية في نص انكليزي فهو يعكس رغبته في النقل الدقيق ، على حد قوله ، للقارىء الإنكليزي ، حياة الشرق أوسطيين وفكرهم وطباعهم . وما تزاوج الخلفية الشرقية والغربية إلا رغبة منه في خلق أرضية مشتركة لكل من الشرق والغرب[٦٧] . لم يشعر الريحاني في أي وقت من الأوقات بضرورة شرح لفظ عربي أو صورة شرقية بل تركها كما هي وكما وردت الى ذهنه بشكلها العضوي ، وليس هناك أدنى شك في أن مشكلات القارىء العربي ازدادت تعقيدا نتيجة لهذا . هذا ما دفع بشقيق الكاتب ، البيرت ريحاني ، لدى إصداره طبعة جديدة من الكتاب عام ١٩٧١ الى تغيير « الكلمات الانكليزية الصعبة جدا الى أسهل منها وترجمة الكلمات العربية إلى الإنكليزية[٦٨] » لم تكن محاولات البيرت ريحاني موفقة دائما ، إذ أن كلمات « كالمؤذن » و « الفاتحة » و « الخاتمة » و « السقا » قد فقدت سحرها وبعضها من مدلولاتها الروحية بعد ترجمتها إلى مرادفها الانكليزي "Prayer-Summoner" "Preface" "Water-Carrier" "end" على التوالي . وبالرغم من أن البيرت ريحاني يعترف بأن كلمة Water-Carrier لا تحمل نفس المعنى الصوفي الذي تكتنهه كلمة « سقا » بكل ما فيها من دلالة على العطش الروحي ، فإنه يلح في ترجمة مثل هذه الألفاظ بجدية ولربما « بنية حسنة » كي « يسهل الأمر على القارىء الإنكليزي كما يدعي » (ص ١٥) . يتساءل أحدنا مع ذلك فيما اذا لم تكن الهوامش تفي بهذا الغرض بشكل أفضل لا ينتهك قدسية النص الأصلي كما كتبه صاحبه ووجد فيه عنفوان اعتزازه .

خاصة أخرى تجمع ما بين فيلسوف الفريكة وفيلسوف اسكتلندا ، وهي استخدام ضمير المخاطب "thou" « أنت » بالشكل التقليدي التوراتي . فكلاهما يلجآن الى هذه الكلمة عند الوعظ أو التفكير أو التملي في موضوع روحي أو خلقي . ان التبرير الأوضح لهذا الاستخدام هو تأثير الكاتبين بأسلوب الكتاب المقدس

(٦٥) ميخائيل نعيمة ، الأعمال الكاملة ، ص ٤٠٣ .
(٦٦) رسالة أمين الريحاني الى نعيمة ، ١٩٢١ ، رسائل أمين الريحاني ١٨٩٦ ـ ١٩٤٠ ، ص ١٨٦ .
(٦٧) كتاب خالد ، ص ١٣ .
(٦٨) كتاب خالد ، ص ١٤ .

وبخاصة أن كلا من كارلايل والريحاني أمل في أن يجعل من كتابه سورة دينية تخاطب روح الإنسان أولاً وآخرا . ولم تكن مطامح الريحاني بأقل من مطامح جبران في « نبيه » فيا بعد أو مطامح نعيمة في « مراده » . وجميعهم استلهم من التوراة والانجيل الفكر والأسلوب معا وان كان الريحاني هو السابق على الإطلاق .

قد يكون من الملائم في هذا المقام ونحن نبحث في أوجه التشابه الكامنة بين سارتور ريساتوس وكتاب خالد أن نتطرق إلى روح الدعابة أو الفكاهة في كتابيها . من الطبيعي ألا نجد أياً من هذا عندما يعظ كارلايل ويبشر ، أو عندما يدعو الى الخلق القويم أو يتفلسف من خلال أستاذه عظيم الشأن الهبر تويفلزدروك ، هناك فقط تهكم وسخرية فكهة تظهر أكثر ما تظهر في نقده اللاذع للتفكير التقليدي المتجمد وللممارسات المتحجرة التي تحث على التململ وان كانت لا تكتم الضحك والسخرية مثله تماماً ، تفلسف الريحاني حتى الضجر ، وتحذلق في مواعظه حتى الاملال ولكنه استطاع بين وهنة وأخرى أن ينتقل وبمهارة من الجد الى الهزل ومن الهزل الى الجد وبخاصة عندما قدح بنقده رجال الدين والسياسة المتزمتين في بلده ، أو عندما تندر في وصفه لمرشحي الحزب الديمقراطي في الانتخابات المحلية الأميركية . لم يرق للريحاني ما يجري داخل المؤسسات الدينية في لبنان فاستخدم في وصفه لها نفس التعابير الحاذقة التي استخدمها كارلايل من قبل دون أن يغفل همساتك الساخرة : يشبه الريحاني في المقطع التالي كهنة بعلبك بسماسرة الزواج :

> قدم الكهنة في تخطيطهم وتدبيرهم ، تشاورهم ورسمهم لخطط الزواج خدمات تشبه زاوية الإعلانات المبوبة في صحيفة أمريكية . من يشتهي الزواج ما عليه سوى أن يهمس بذلك أثناء الاعتراف أو يلقي بإعلانه في جيب سمسار العرائس ، وعندها يفلح . هي وهو سيفلحان[٦٩] .

تعتمد الدعابة في أدب الريحاني كما في أدب كارلايل على التضاد بين التافه من الأمور وعظيمها ، الرفيع منها والوضيع ، السامي والمبتذل . وتبرز أكثر ما تبرز في رسمه شخصيات كاريكاتورية ساخرة . مثال ذلك ، عندما يبلغ السيد هوليهان Hoolihan صديقه خالد بأن السيد أودونوهو O'Dorohue من حزب « الويغوام » (الحزب الديمقراطي) يعرض عليه منصب داع سياسي بين الناخبين في المنطقة التي يسكنها السوريون في نيويورك :

> لقد أصبح خالد الآن مواطنا « ديموقراطيا » ، أي أصبح حصان جر ديموقراطي ، أي أصبح يقدر ويحترم من قبل الأتباع السياسيين الأمينين المبجلين ، ومرة وهو في مقر الحزب كرمه جلالة رئيس الجلسة شامراغ أو غرافت Shamrag O'Graft بنظرة منه ؟ أي أصبح موظفا « للتمانيين » لدى محرري الجرائد السورية في نيويورك الذين جندهم لتلك القضية النبيلة التي تعجز البلاغة عن وصفها ، أي أنه ارتقى المنبر السياسي وبدأ يوزع ما بين مواطنيه ، بكل حماس واندفاع خطابي ، أقساطاً من أفكار فصلتها لجنة الخطابة المفوهة أعدت لمثل هذه المناسبات ليتسلح بها الخطباء الموهوبون أي أنه وهذا أهم شيء في القضية ، قد أصبح معرضا في النهاية الى ذلك الموقف المهين الذي يترتب عليه أن ينتظر في الردهة جنبا إلى جنب مع جموع المتملقين والسماسرة الى أن تتكرم لجنة الخطابة المفوهة

(٦٩) كتاب خالد ، ص ١٩٧ .

وأمين صندوقها المبجل بمنحه . . . . . بطاقة فصل عن العمل[٧٠] .

يعكس أسلوب الريحاني هنا أسلوب كارلايل إلى حد كبير ، فهناك أولاً تلك السخرية اللاذعة التي اشتهر بها كارلايل ، وهناك أيضاً التلاعب بالألفاظ ومسميات الأشياء . في سارتور ريسارتوس أطلق الكاتب أسماء شخصيات وأماكن يسخر مدلولها من أصحابها . فبروفسوره المصقع يسمى تويفلزد روك Teufelsdrockh أي الشيطان بالألمانية وصديقه الحميم Hofrath Heuschrecke « هويشريكيه » يعني فزاعة العصافير بالألمانية أيضا ، والأحداث تجري في Entefuhl (بركة البط) Weisnichtwo . في كتاب خالد تصبح فايسنشفو .

« لا أعرف أين » ، أودونوهو O'Donohue، لا أعرف من ، تُطلق تسميات كارلايلية النكهة على العديد من الشخصيات مثل Boss O'Graft والسيد Hooliham الذي ربما أراده أن يكون Hooliganأي قاطع طريق في الأصل .

ومثل كارلايل أيضا يبرز الحس الساخر لدى الريحاني في صوره الطريقة التي يعلق من خلالها على الشخصيات المرسومة . هذا مثلاً ركن « الاعتراف » في الكنيسة :

> بعد أن قضت المرأة ومضت ، فتحت « الطاقة » وقادنا أحد الرهبان عبر ممر مظلم وضيع الى المؤخرة حيث قدمت لنا براميل نفط كتب عليها « صنعت في أمريكا » لنجلس عليها . أمام باب آخر حجرة وضعت أصص ريحان ذبلت من العطش . وللتو ، نسمع صرير الباب ، ويخطو نحونا شخص لا يبدو عليه الذبول كرياحينه ، ليحينا . ص ٢٢٥ .

تظهر السخرية في كتابة الريحاني في مشاهد درامية تكاد تذكرنا بأفلام السينما غير الناطقة ، سرعة الحركة ، الإشارات الدرامية المفتعلة ، التعابير المقتضبة التهريجية كما في ذلك المشهد الذي تقرر فيه (نجمة) فيما إذا كان عليها أن تتزوج موظف الدرجة الثالثة الذي تقدم لها أم لا . يقودها والدها ليريها حبل مشنقة أعده لها ويطلب منها أن تختار بينها وبين العريس « اللقطة » :

> لا تملك نجمة الشجاعة لتختار الموت ، وبهذه السرعة . ماذا تستطيع أن تفعل - ابن عمها خالد في السجن ، وقد طردته الكنيسة . هل تهرب ؟ ستلاحقها الكنيسة - وتعاقبها . هناك شيء شيطاني في خالد ، الكنيسة تقول هذا - الكنيسة تعرف . تراجع نجمة كل هذه الأمور في ذهنها . تنظر الى أبيها بتضرع . يشير والدها الى حبل المشنقة . تبكي نجمة . تؤدي الأنشوطة وظيفتها جيدا (ص . .) .

قد لا تكون أهمية الشواهد التي ذكرت حتى الآن في دقائقها وتفاصيلها بقدر ما تبرز في الوقع الاجمالي الذي يتركه النص والذي يثير بشكل عام إحساسا قويا بالتأثير الكارليلي . ان تجربة قراءة كتاب خالد كمساحات أدبية وليس كصور وسطور وألفاظ يولجنا في عالم يمكن لكارلايل أن يكون قد عاش فيه مرة ، عالم تتدثر فيه الفلسفة الجادة بزي السخرية والتهكم ، وتتسلل الرسالة الروحية من خلال الواقعية الروائية الموحية .

على أية حال ، يمكن الخلوص الى أن أمين الريحاني قد تأثر بأسلوب كارلايل أكثر من فكره . ففكر الريحاني مزيج من تأثرات مختلفة جاء ذكر بعضها في مستهل الحديث . وقد تكون استعارة الريحاني التقنية الروائية من كارلاليل أهم ما في الأمر هذه التقنية من ميزات

(٧٠) كتاب خالد ، ص ١٢٥ - ١٢٦ .

روائية يلهث كتاب هذا العصر لتحقيق جزء يسير منها . لقد تبنى الريحاني عددا من الخطط الروائية يعود الفضل في رسمها إلى المعلم الاسكتلندي أهمها التحدث من خلال رواية « محرر » خيالي . تبدو قيمة هذه التقنية للوهلة الأولى مهمة بسبب كونها غطاء أو قناعا يتستر الكاتب خلفه ليتمكن من البعد الفني اللازم بين الكاتب والقارىء ، أو « خدعة » كما يصفها أحد نقاد كارلايل[٧١] « يستخدمها كل الكتاب الساخرين العظام تركت أثرها في نفوس القراء ولصالحهم سواء خدعوا أم لا . » إن إمكان كون المخطوط خدعة قد ذكرت في بداية العمل : « لقد بدأت مخطوطة المكتبة الخديوية التي احتفظنا بها تحت وسادتنا تقلقنا . الا يمكن أن تكون خدعة أدبية ؟ هذا ما فكرنا به . . . . [٧٢] » . مع ذلك يبدو أن في الأمر أكثر من الرغبة في خداع القارىء وأكثر من البعد الفني . فالمحرر في كل من كتاب خالد وسارتر ريسارتوس يفترض عددا كبيرا من الوظائف والمهام فهو محرر رواية ، ومترجم ، وناقد ، ومستعرض للأحداث وكاتب سيرة في نفس الوقت . وربما أن الرواية تسرد عبر أصوات متعددة ، صوت خالد ، وشكيب والمحرر فإن هذا الأخير يترتب عليه أن يتمثل الدور الوسيط الذي يجمع بين هذه الأصوات ويوحد بينها وينقحها وينظمها ويرتبها في إطار منطقي معقول .

السؤال الذي يطرح نفسه قبل مناقشة دور المحرر هو فيما اذا كان الريحاني مدركاً تمام الإدراك وهو يخلق ويرسم شخصية المحرر إمكانات هذه الشخصية الضخمة أم انه فقط ، في تقليده النموذج الكارلايلي ، قد استعار القالب دون أن يعلم أي سريكتنه . أشارت الدراسات الأدبية الحديثة حول كارلايل[٧٣] الى استخدامه الواعي المتعمد لشخصية المحرر ليحقق تحكما أمثل في وجهة النظر الروائية ومناورة أبرع في الوقوف على الأحداث من أكثر من زاوية وطرحها خلال أكثر من صوت . لقد استطاعت هذه الشخصية أن تقدم لكارلايل عددا من المزايا البلاغية . فمن خلالها ، مثلاً يتمكن من دعم فلسفة الهير تويفلزدروك عن طريق التأييد والتأكيد المباشر ، أو ربما يستطيع بانتقاده هذه الفلسفة أو تهكمه منها أن يحث القارىء على التأمل الفردي والتقويم الذاتي الحريص لما يقرأه . نعم ، يستطيع الكاتب هنا أن يعبر عن دهشته ازاء أفكار وآراء تويفلزدروك ليهدىء بعض مخاوف القارىء . وباختصار تستطيع هذه الشخصيات أن تؤدي عدد امن الأدوار والوظائف البلاغية الروائية تمكنها من دعم الفلسفة المطروحة .

هذه الميزات الأدبية التي ارتبطت بشخصية المحرر لدى كارلايل ترتبط بدون أدنى شك بشخصية المحرر لدى أمين الريحاني أيضا . فمن المحتمل جدا أن يكون انشداد الريحاني الى سارتور ريسارتوس أو الى محرره قد انبثق أصلاً عن هذه « الخدمات » الأدبية التي يؤديها . على أية حال ، قد تساعد نظرة أدق الى « محرر » الريحاني في تحديد موقفنا منه .

يحقق الريحاني من خلال افتراضه لوجود مخطوطة منسية في المكتبة الخديوية والحاجة الى اخراجها الى النور وتحريرها ونشرها ، هدفين رئيسين . أولهما البعد التاريخي الزمني الذي تكتسبه . فمذكرات خالد قد

(٧١) Carlisle Moore. "Thomas Carlyle and Fiction, 1822-1834", Nineteenth Century Studies, edited by Herbert Davis, et. al. (Cornell Univ. Press, 1940), p. 149.

(٧٢) كتاب خالد ، ص ٢٦

(٧٣) — G.H. Brookes, The Rhetorical From of Carlyle's Sartor Resartus (University of California Press, 1972).
— Carlisle Moore, op. cit.
— G. Tennyson, Sartor Called Resartus, op., cit.

حفظت في مكتبة عريقة جنبا الى جنب مع ورق البردى الذي حفظ آثار آمون رع وقدماء المصريين والفراعنة . على هذا ، تسرد الرواية التي هي في الواقع سيرة الكاتب ذاته وكأنها تحكي تاريخا بعيدا حدث في غابر الأزمان بمصداقية تقنع القارىء بحقيقتها وإمكان وجودها . فالحدث قد تم في عهد غير عهد القارىء ، عهد كل شيء فيه ممكن . وثانيهما ، بأن الكاتب وهو يدعي استقاء مادته من مصدرين ، مخطوطة المكتبة الخديوية ، Histoire Intime لصديقه شكيب ، يستطيع أن يحقق مرونة في الأسلوب ووجهة النظر الروائية تسمح له باتخاذ مواقف متعددة من الأفكار التي يعرضها مشيرا إلى مزاياها ومثالبها مهيئاً القارىء نفسيا لتقبلها بعد كل هذه المناورات والمداولات .

إن المحرر الراوية يؤدي عددا من الوظائف ويقدم عدداً من الخدمات الأدبية كما في سارتور ريسارتوس أمر واضح أيضا لدى الريحاني . فهو يعمل في بداية العمل على اكتساب ثقة القارىء به لحكم عادل للمخطوطة التي يحررها . وهو ، في انتقاده المتكرر للمخطوطة فكرا وأسلوبا يبعد نفسه عن بطل الرواية ويتحالف مع القارىء . كل ما يهتم به أولاً هو ترتيب المخطوطة بشكل يسهل الأمر على القارىء ، واظهارها بالشكل اللائق . فعندما تجرف شكيب الحماسة ويستطرد في وصفه وتعليله يوقف المحرر هذا الاستطراد ويمارس عمله كما تمليه الوظيفة التحريرية[٧٤] .

كذلك ، فهو ينتقي من كتاب خالد ما يعتبره الأكثر قيمة والأفصح لشخصيته : « من ضمن عدة موضوعات في الكتاب . . . . ننتقي « شرفة الوطن » أو « الربيع في سوريا » فهي ترمز الى التعاقب الطبيعي لشتاء قدر خالد » . وأكثر من مرة يقتضب المحرر في رواية قصة ما مكتفيا ببدايتها ونهايتها تاركا ما بينها لمخيلة القارىء ، وهو ، بهذا يعده لمشاركة أمثل في العمل ويكلفه بمهمة الباحث والمتقصي .

وبالطريقة ذاتها ، عندما تتحول تعليقات المحرر على المخطوطات من تعليقات لغوية وأسلوبية الى تعليقات حول التجربة الروحية والفكرية للبطل ، فان القارىء يصبح مدعوا مرة أخرى ليمارس نفس النقد الموضوعي الذي درب عليه سابقا والذي لا يتعدى كونه عملية نقد للذات نفسها .

يتجاوز المحرر أيضا مهمة النقل والتعليق ليأخذ على عاتقه مهمة المرشد والكاشف فاهتمامه وحتى « تورطه » وتعلقه بالفلسفة التي يحررها تتزايد تدريجيا ويجد نفسه منساقا ليحكم على ويقوم المفاهيم التي يجدها بين يديه . فهو يعطي القارىء من حين لآخر « مقدمة » أو « خاتمة » تقويمية خاطفة ما يشرح فيها معانيها الرمزية أو يؤكد على أهميتها وارتباطها بما يتلو . فها هو ، وهو « يقدم » لفصل « كمبة العزلة » يخاطب القارىء بقوله ان الفصل يحوي « التجسيد الأوضح لانتصار الروح على أمراض ومحن وأحزان الحياة الفانية . أجل ، ها نحن أمام مثال عن الايمان والعزم نعتبره « ساميا » . كذلك يختم الفصل المتعلق بالثياب المزركشة بقوله :

يقول رينان « إن الانسانية ضعيفة الذهن جداً . . . . وأن أكثر الأشياء صفاء بحاجة إلى التفاعل مع بعض العوامل الأقل صفاء وهذه في اعتقادنا النقطة الرئيسة في ملحمة خالد حول المزركش من الثياب .

وبالرغم من أن الراوية المحرر لا يسمح له قط بالتطور والنمو كشخصية روائية فاننا كقراء نعلم الكثير

(٧٤) كتاب خالد ، ص ٥٨ .

عنه ، عن معتقداته وآرائه ، عن مبادئه ومثله وذلك من خلال مواقفه المتعددة ، استحسانه أو استهجانه ، لما يفعله خالد أو يفكر به . والواقع أن المحرر وهو يلعب دور الدليل المرشد في صحراء خالد يكتسب تدريجيا سمات ذات مصداقية أكبر ، وحكمة ومعرفة تفوق حكمة ومعرفة البطل . وبينما كانت الأفكار الفلسفية والتأملات والآراء الفكرية حكرا على خالد في مستهل الكتاب سمح المحرر لنفسه في نهايته بالادلاء بدلوه هو الآخر والافصاح عن مفاهيمه الفلسفية والخلقية . عندها ، لا نرى المحرر كجسر نعبره للوصول الى خالد وفكره وانما مرشدا ودليلاً يملك نفس القدرة على التفكير والتملي . انه يحث على التأمل الميتافيزيقي ، ويدعو الى التفكير الملي في المفاهيم الخلقية ويستفز القارىء لاتخاذ ردود فعل مختلفة ، ويحرضه فكريا وروحيا .

ان كون كتاب خالد ، مثله مثل سارتر ريسارتوس كتابا هادفا تعليميا مواعظياً didactic بشكل رئيس يؤكد وظيفة الراوية كدليل ومرشد ومعلم . ففيه يسعى خالد أو الريحاني الى التفكير في عدد من الأشياء : الانسان بشكله المطلق ، الانسان وعلاقته بالمجتمع في كل من الشرق والغرب ، وتأملات في الروح والذهن ، وهذا تماما ما تمليه مقدمة الكتاب ، اذ يطرح فيها الكاتب عمله « ليس فقط كشهادة ميلاد أو وفاة ، ويقدمه للقارىء ، كمدخل يدعو من خلاله الجنس البشري . . . ليعبر الى ذلك المعبد الأسمى للعقل والروح » (ص ١٨) .

وكما اعتبرت شخصية المحرر في سارتور ريسارتوس احدى مكامن القوة الروائية في عمله المقنع تكشف عن استخدام ذكي لامكانات وجهة النظر الروائية من أجل حث واستفزاز القارىء ودعوته للمشاركة ، فان الريحاني أيضا يبدو جاهدا للاستفادة من ذات المزايا البلاغية للغاية نفسها وهي إشراك القارىء في التأمل البناء والحكم السديد على الأحداث والأفكار التي تعرض أمامه . ان الكاتب ، وهو يخلق حواراً داخليا بين الرواية والشخصية الرئيسة في الرواية ، وهو ينتقل من التغني بخالد وأعماله الى التشكيك به ، يحمي عمله الأدبي من املال الفلسفة البحتة ومن الضجر الذي قد يلحق بالقارىء إزاء الدعوة المباشرة للتأمل الفكري .

إذا كان راوية كتاب خالد قد نجح في تشجيع التوق الروحي والفكري في القارىء فما هذا إلا ثمرة درس تعلمه الأديب أمين الريحاني من توماس كارلايل . يقول كارلايل في « وضع الأدب الألماني » شارحا ما يترتب على الكاتب عمله وبخاصة اذا كان لدى الكاتب رسالة « خفية غير مادية » يرغب في طرحها : « على القارىء أن يتعارض مع الكاتب بجد وإخلاص إذا كان لجهودهما المشتركة أن تثمر على الإطلاق[٧٥] » .

لقد شدت « سلفية » كارلايل وبلاغته « التقليدية » أمين الريحاني أصلا غير أنها ساقته الى « الحداثة » أخيرا ، سنين قبل المحدثين فمنذ أن كانت الرواية حكاية والحكاية خرافة ، وكاتبها أو قاصها أو راويها يجهد في « المراوغة » ليسبغ عليها مصداقية الوجود أو الإمكان . لم يكن تصدير الحكايا « بكان يا مكان في قديم الزمان » الا رغبة من الراوي في ابعاد الحدث لتقريب إمكان الحدوث ، غير أن الراوية كان على الدوام ذلك العملاق العالم العارف المتواجد في كل مكان وكل ذهن وكل حس مهما كانت خصوصيته . ثم تجلت له

(٧٥) G. Tennyson, Sartor Called Resartus, Op. cit.

إمكان رواية القصة بأسلوب ضمير المتكلم ليشارك في الحدث ويوهم القارىء بحقيقته ، أو بوصفه شخصية من الشخصيات تشترك في حبكة القصة وتتكلم عن غيرها . الطرق متعددة والغاية واحدة : الايهام بالواقع ، الاقناع ، وتمثل الحقيقة .

هذه هي الحقيقة التي عثر عليها أو تعثر بها أمين الريحاني وهو يقرأ في كتاب معلمه توماس كارلايل : أن تعدد الرواة في روايته وتنوع الأساليب الكتابية والقاء الضوء على بطله من أكثر من زاوية ومن منظار أكثر من شخصية ، وعبر أصوات متعددة هو صوت خالد ، وصوت شكيب وصوت الراوية هو احدى صور حداثة التقنية الروائية التي يجهد الروائيون الى تحقيقها وصولاً الى جيلنا الحاضر . رحلة تقنية طويلة مر بها كل من ويليام فولكنر في « صخبه وعنفه » وكونراد في « قلب عتمته » ونجيب محفوظ في ميرامار ، وجبرا ابراهيم في بحثه عن وليد مسعود ، رحلة أدرك الريحاني سحرها في العقد الأول من هذا القرن : رحلة الايهام والحقيقة .

***

المسرح الأفريقي
البنية.. وهمّ البحث عن الهوية

محمد صوف

- ١ -

أعطى علماء الأجناس والباحثون والمؤرخون اهمية قصوى للادب الأفريقي ، اقتصرت على الحكايات والخرافات والأساطير في بداية الفترة الاستعمارية ، التي اخضعت هذه القارة لضغوط مصلحة الغرب . ثم توجه اهتمامهم بعد الحرب العالمية الثانية الى الشعر والرواية .

وظل المسرح مجهولاً عندهم ، لا لأنهم تناسوه ، بل لأن الشك في وجوده بلغ درجة اليقين الذي لايدع للنقاش مجالا . وقد قال بروتو في مؤلفه : « المحاولات المسرحية الأولى عند الأهالي في ساحل العاج ، صفحة ٤٤٨ - ٤٤٩ » « لا نعثر على أثر للمسرح عند الأهالي رغم حب الرجل الأسود للخرافة والأسطورة ، ويدخل الرقص في الطقوس عندهم ، وذلك لتشخيص بعض الأساطير » .

وقد كان الرقص انطلاق الفن المسرحي في بداياته ، سواء عند اليونان أو عند الرومان او عند غيرهما من الشعوب . الأمر يختلف بالنسبة للبلاد الافريقية . .

ففي قرية أودين Odienne يلعب فتيان وفتيات ، عن طريق رقص ايقاعي محكم ، أدواراً مضبوطة في عمل فني متقدم عن الرقص الطقوسي البدائي القديم الذي لايخضع لأي نظام أو إيقاع .

وككل الفنون ، يمتح المسرح مواضيعه من العالم المحيط به . وقد وجد الأفريقي منابع الالهام في الدين والأدب الشعبي الشفوي ، الذي لا ينكر احد من الباحثين قيمته في الحضارة الافريقية . مصدران آخران للالهام يجد فيهما الفنان ضالته : المجتمع والتاريخ .

ان الدين والأسطورة أعطيا الدراما ، بينما أعطت الحكاية الشعبية الشفوية ووقائع المجتمع الفكاهة : « الفارس » Farce . أما التاريخ فأعطى الاثنين معاً .

لا أحد ينكر أهمية الدين في حياة الانسان . إنه يلعب الدور الأساسي فيها عند الرجل الأسود . فكل وقائع حياته ترتبط بالدين . . ومن ثم باحتفال ديني : الزواج الولادة ، الختان ، الموت ، تلك مناسبات يفرض الدين فيها وجوده بشكل صارخ . وبدورها ، تدخل أرواح الأجداد في هذه اللوحة الطقوسية ، حيث يتم الاحتفال بتقديسها ، سواء بشكل بسيط او ببهرجة باهرة . ويضيف الايمان بالعفاريت الى الاحتفال عنصراً روحياً يدعمه .

وقد استفاد تلاميذ مدرسة ويليام بونتي ، التي سيأتي ذكرها فيما بعد ، من نفوذ الدين ، فقد مواعدة عروض أهمها : مسرحية سوكاميه Sokame ، و مسرحية « عودة الى العرافات المهجورات » .

تدور أحداث الاولى في الداهومي ، حيث الجفاف يضيق الخناق على الفلاحين آزادجي وكابو . المجاعة تهددهما وأسرتيهما وتوحي بمصير مأساوي . عودة المطر رهينة بتقديم قربان للآلهة . . ولا بد من أن يعلم الملك حتى يوافق . ويعطي الملك تعليماته بتقديم القربان بعد أن أثمرت جهود آزادجي وكابو بمقابلته ، وبعد أن تشاور مع راهبه في الأمر ، الراهب اختار سوكاميه قرباناً ، وسوكاميه عذراء جميلة تحب آغاماكو ، وتنوي الزواج به ، لكن الراهب يعلن أن يوم تقديمها قرباناً للآلهة هو السبت الموالي . تتضرع الى الآلهة طالبة النجدة ، الا أن الأوامر العليا لا تراجع فيها ، خاصة أن الغيث المنتظر رهين بها كضحية . فيقترح عليها آغاماكو الهرب معه . تقبل . وفي لحظة تنفيذ الخطة يذهب آغاماكو لاحضار ابزيم حزامه . ساعتها ، يأتي رئيس العرافين ليأخذ سوكاميه الى مصيرها . ويعود الحبيب فلا يجد لحبيبته أثراً ، فيذهب لاستشارة عراف آخر إسمه بوكونو . بوكونو يتعاطف مع العاشق . . يعطيه خنجراً ويتنبأله بالسعادة . في هذه اللحظة يقود القوم سوكاميه الى الموت . هناك ، أمام الجميع ، وفي ظل طقوس القرية التي تعاني من الجفاف ، ستسلم سوكاميه للثعبان الذي سيغرس فيها سمه وينقذ القرية من جفاف قاتل ! . . . وفي اللحظة الحاسمة يأتي آغاماكو ليقتل الثعبان قبل أن يجهز على سوكامية . فضيحة ! عار ! لابدّ لأغاماكو أن يعاقب ، أن يموت ! وغضب القوم لا مرد له غير حضور الملك الذي جاء . . وطالب بسرد ما حدث ، يتقدم رئيس العرافين أمام الملك ليحكي له عن فعلة آغاماكو . في هذه اللحظة يهطل المطر . تتهلل الوجوه بالبشر والأمل . وفي غمرة السعادة يغفر الملك لأغاماكو زلّته ويوافق على زواجه من سوكاميه .

اما أحداث « العودة الى العرافات المهجورات » فتدور في بورتو نويفو Porto nuevo حوالي سنتي ١٩٢٦ ، ١٩٢٨ ، حيث يرى داسيه Dassie المزارع الغني زوجته تموت من جراء عضة أفعى ، و مزروعاته يعرض عنها المشترون فلا تلقى إقبالا في السوق ، وابنه مصاب بمرض يستعصي شفاؤه . فيخبره رئيس العرافين ان ذلك ناتج عن إهماله للعرافات . يتخلى داسيه عن إهماله لهن ، فيدعو له الرئيس ويعود له غناه وسطوته وسعادته .

أما الأدب الشفوي . . أحد منابع الالهام التي يستقي منها المسرح وجوده ، فهو مادة غنية جداً ومتنوعة ومفتوحة لطاقة الراوي الابداعية ، خاصة حين يشخص وهو يحكي وقائع الاحدوثة أو الأسطورة الملحمية . ولهذه الأخيرة قابلية التحول الى عمل درامي دون صعوبة تذكر . لذا ، نرى أن الكاتب أوجين ديرفان Euqene Dervain استطاع أن يستخرج من ملحمة الملك بامبارا مسرحيتين ، هما مسرحيتا « الملكة الفاسقة » و « اللسان والعقرب » . كما ألهمت أسطورة امبراطور مالي سوند ياتا كيتا تلميذين سودانيين من مدرسة ويليام بونتي ، مسرحية « حلية ديبفيه » . . إلا

أن ديرفان غيَّر قليلاً من ملامح الأسطورة ، حارصا على أن تتوافق مع المجتمع الحالي لأفريقيا ، في حين أن تلميذي مدرسة بونتي فضلا الابقاء على الأسطورة .

تتكون مسرحية « حيلة دييغيه » من ثلاثة فصول ، يدور الأول في قصر سونديباتا ، حيث يقوم الكهنة بتحريض المحاربين ، ولأجل ذلك يحكون قصة سونديباتا ، ضد سومانكورو . سونديباتا يقرر التخلص من سومانكورو ، ووفقا للعادة يستشير العراف . يقول العراف ان لسومانكورو سراً ، تتوجب معرفته تيسيراً للقضاء عليه . وهو سرلا يمكن الحصول عليه الا بمساعدة أحد أفراد عائلة سونديباتا . ويبين الفصل الثاني من المسرحية كيف بعث سونديباتا أخته الجميلة دييغيه إلى سومانكورو الذي يفتتن بها ،فتستعمل دهاءها وتخدره لتستولي على السر . السر سهم قاتل تأخذه دييغيه الى أخيها . وفي الفصل الثالث تعرض المسرحية تجمعا لشيوخ القبيلة ، نفهم منه أن سونديباتا خرج مع جنوده لمحاربة سومانكورو منذ سبعة أيام ولا أخبار تبشر بالنصر . في معرض حديثهم يبدي الشيوخ تخوفهم من حقيقة السهم ، وفي غمرة الشك والخوف يعود سونديباتا ومحاربوه ليعلنوا موت سومانكورو . . فتبدأ الأفراح والمسرات .

في الخرافات الأفريقية تلعب الحيوانات دوراً رمزيا يذكرنا بحكايات كليلة ودمنة ، وخرافات لافونتين . فشخصيات الحكاية يستخرج منها أن الكبش حيوان مخادع لكنه يدافع عن الضعفاء ، كما أن العنكبوت حاضر في عدد من الحكايات ، تكمن قوته في نسيجه الذي يحسن إحكامه حول الضحية ، مثيرا بذلك الحذر والرهبة . أما الشخصيات البشرية فتركز على المزارع والصياد و المحارب ، وقلما تغيب شخصية من هذا النوع عن حكاية شعبية ، أبطالها بشر . تتفاعل هذه الشخصيات داخل حكايات تطرق مواضيع كالغيرة ، وعدم استقرار المرأة والحذر منها . . وكذا ، نذالة الرجل وجشعه ، واحتيال الطفل ودهائه .

لنعط المثل بحكاية الصياد المخدوع الذي يذهب مع زوجته للصيد . . وعند خروجه الى الغابة ، يدعها في بيت صديق موسيقي . . يعود الى بيت صديقه . . تتحرك هواجسه نحو اتهامها بالخيانة ، والسبب في ذلك راجع لكونه عاد من الصيد بخفي حنين . بعد أخذ ورد ، يتوصل الموسيقي الى إقناعه باعادة الكرة من جديد ، لأن عدم اصطياده لشيء يرجع فقط لغياب الحظ في جولته الاولى . يذهب الصياد من جديد الى الغابة ، فلا تسعفه بشيء ، ويعود خاوي الوفاض متأكداً من مصدر خيبة مسعاه . يصدق ظنه هذه المرة إذ يضبط زوجته متلبسة بالخيانة مع الموسيقي ، فيطاردها : قاذفاً اياها بكل ما يصادف في طريقه صائحا : كنت أعرف هذا . . انه السبب في أني لم أصطد شيئا !!

وكلما توفر الكاتب المسرحي على قوة الملاحظة ، صادف مواضيع لابداعاته ، وأكد حقيقة كون المجتمع أحد المصادر التاريخية للالهام .

وهكذا ، تولد أغلب المواضيع المسرحية الافريقية من المواقع الاجتماعية : الزواج موضوع غني ابتداء من صراع المهر الى قضية تعدد الزوجات ، كما أن محكمة رئيس القبيلة لا تقل ثراء عن الزواج في اقتناص المواضيع . . والمتح من العادات والتقاليد في كل الوقائع الاجتماعية يزيد الجو الابداعي غنى .

الى جانب افريقيا القديمة بكل مكوناتها ، هناك أفريقيا الجديدة ، افريقيا المعاصرة ، ومعها تتجدد المشاكل ويولد نمط جديد من الشخوص يطعم « الريبيرتوار » المسرحي ، فأفريقيا الجديدة تعطي شخصيات الاستاذ والممرض والنائب والوزير الخ . . وتعطي إشكالات العنصرية والاستغلال والصراعات السياسية والاجتماعية . .

وقد صورت مسرحية زواج عند الماند ينغوس ، الغينية حفل زفاف في ناحية فوريكارياء مركزة على المساومة حول قيمة المهر ، بتعداد مزايا الخطيبين وعرضها أمام العائلتين ، واختبار ذكائهما بطرح أسئلة عليهما ، وذلك في إطار راقص مصحوب بالغناء .

وفي مسرحية « ثلاثة خطاب وزوج » هاجم الكاتب المسرحي الكاميروني : غيوم اويونو -GUILLAUME OYoNo الزواج التقليدي الذي تصبح فيه المرأة مجرد بضاعة تخضع لقانون العرض والطلب ، ويحصل عليها من يدفع أكثر ! فجوليت بنت آكاد جانا ، خطبها ندي NDI ، بمهر مائة ألف فرنك . . ثم مبا MBA الذي وهب للحصول عليها مبلغ مائتي ألف فرنك ، بينما هي تحب طالبا اسمه : أوكو فاضطرت للاحتيال على الخطيبين وارضاء والديها ، حيث تقدم اوكو ، واهبا مبلغ ثلاثمائة ألف فرنك لتسدد للاول والثاني ما دفعاه بغية الزواج منها وتشتري حريتها وحرية اختيارها لأوكو حتى تتمكن من الزواج به .

أما التاريخ فتحتل الصدراة فيه فترتا ماقبل الاستعمار ، والاستعمار ، لهدف أخلاقي يتحدث بعض المؤلفين عن أمجاد عظماء التاريخ الافريقي ، بينما يستعمل البعض الآخر الماضي بوابة للدخول الى الحاضر . واشهر من استعمل التاريخ مادة مسرحية ، الكاتب « سيد وباديان كوياتي « seydou Badian kouyate في مسرحية « شاكا « shaka ، إيمه سيزير في مسرحيتيه الملك كريستوف » ، و « فصل في الكونغو » والكاتب « شيخ نداو Sheik NDAO: في مسرحية « منفي آلبوري » ، وكذا « آسادو سيسي ديا » في مسرحية « الأيام الأخيرة للات ديور » .

وتتحدث هذه الأخيرة عن لاتديور ، كعبقرية عسكرية وحربية لهاباع طويل ، يعتز بنفسه وبتأثيره القوي على شعبه وشجاعته النادرة ، حيث أن كلمة واحدة منه تكفي ليذهب المحاربون للقتال من أجله . لاتديور يحتقر الجبناء ، ويهدف الى توحيد السينغال دون أن يتخلى عن الكرامة والشرف ، لكن أتباعه ينفضون من حوله تباعا ويتركونه وحيدا . وهذا مصير يشترك فيه العظماء .

- ٢ -

يسعى أدباء افريقيا في حكاياتهم التي تُروى والتي تُمسرح ، الى رفض مواجهة الاستلاب الذي فرضه عليهم الاستعمار . . لايألون جهداً في الدعوة الى العودة الى الثقافة الزنجية الأصيلة ، خاصة بعد أن تمت ملاحظة أخطار التقليد المحدقة بها .

ويرى جوزيف ملا نهورو أن الخشبة والستار يمثلان خطراً على المسرح الافريقي الأصيل . ويقول ان العادات الافريقية أعطت للمسرح تقنيا ت جديدة كالرقص والغناء والإيماء . وتعتبر العادات والتقاليد من طرف الثقافة الغربية رؤ ى و تعابير أصيلة عن العالم والكون ، أعطت لمعاني الحياة والموت والسلطة رؤ ى خاصة . وتتحدث مسرحية شانغو shango للكاتب النيجيري : أولا بالوغون ola Balogun ، عن الموت الذي يذهب بالجسد ، لكن الروح تبقى حية مع من أحبوها . فروح الميت تعود في عدة أشكال ، عبر الطبيعة كروح شانغو ، تعود أيضا عبر النبات وعبر الحيوان ، تعود في الحلم : الوسيلة الأكثر امتيازاً في التواصل الذي يتم بين الأحياء والأموات . ويحتفظ الميت بطباعه عند بعض الشعوب ، كالسنوفوس snoufous ، فاذا كان عنيفا ، تظل ردود أفعال روحه عنيفة ، واذا كان هادئا تأتي هادئة .

للعادات أهداف عملية ، تسعى المسرحيات الى ابرازها وزرعها من جديد في نفوس المتلقين . فهذه

مسرحية « منفى آلبوري » تعرض حكاية ملك يضحي بعرشه من أجل شعبه ويختار المنفى عن رضى وطواعية ، بعد أن رأى فيه صالح بلده . وفي « الملكة الفاسقة » نرى أن الملكة تضحي بشعبها من أجل إرضاء عواطفها . وهما تصوران متناقضان تماما للسلطة . . في حين أن مسرحية « شانغو » تقدم ملكا أخضع بجبروته كل الشعوب المجاورة . وكلما خضعت له شعوب كبرت لهفته على السلطة وازداد جشعه في النفوذ الى محاولة إخضاع الطبيعة له . إنه تصور ثالث للسلطة والنفوذ .

ثم تأتي تقنية القناع الموجودة منذ القدم لغة لها دلالاتها وخطابها ، إذ تترجم الزمن الحاضر وترمز الى مواصفاته . . الكاتب (اولا بالوغون) يكتب مسرحية « الملك الفيل » . يعد الفيل حيوانات الغابة بعهد جديد تعمّ فيه الرفاهية والازدهار اذاهم صوتوا لصالحه . يثقون في وعوده وينتخبونه ملكا عليهم . تأتي المجاعة ويعيث غياب القوت في الحيوانات هزالا ، الا الفيل الذي يزداد تضخما ، فيأتي الديك ليذكره بوعوده له قائلا : « لقد وعدتني ياسولاي بمكافأتي إن أنا ساعدتك » فيرد الفيل ـ الملك « كما يعلم الجميع فإن الوعود التي يعطيها الواحد في فترة الانتخابات لا تلزم صاحبها في شيء » ! . . في هذه المسرحية يلعب القناع دورا أساسيا . فالحكاية في ذاتها مقنعة بالاضافة الى الأداة التي يستعملها الممثل فوق الخشبة . وهذا القناع يعتبر وسيلة للهروب من الحاضر ، أوعلى الأصح ، للابتعاد ما أمكن عن المشاكل التي قد يثيرها عرض صريح ومباشر . ويستعمل القناع كتراجع عن الوقائع الآنية ، وكغطاء لأحداث تاريخية وسياسية ، ثم كإطار يحوي الواقع المعاش .

(٣)

لا يتنكر الانسان الافريقي لماضيه . . يجره وراءه دوما دون أن يجحد حاضره . هذا التشبث بالماضي يجعل التاريخ يفرض حضوره على الخشبة . وإن كان مصدر إلهام الكاتب يأتي من الماضي فإن الحاضر أيضا يفرض حضوره ، بل ويمتزج بالماضي في عدة أعمال ليعطي عملا متكاملا يضيء التاريخ ويضع يده على مكامن الحساسية في الحاضر .

ولعل كل التاريخ الافريقي تمسرح ، وهيمن على الخشبة بشكل يثير الانتباه . من هنا نستنتج أن الشخصية الافريقية تتعلق بجذورها حتى النخاع وترفض التشويه الذي مارسه الاستعمار على صور شخصيات عظيمة لأبطال تاريخيين ، فقدمهم كملوك سذج لدرجة البله ، بسطاء التفكير ، لا يتورعون عن التعطش الى الدم وإهراقه بسادية ووقاحة يرفضها التطور الافريقي لسلفه . يرى الافريقي أن أجداده عانوا من الاستعمار وتم إفراغ تراثهم الثقافي من محتواه ، وتم دوس مؤسسات حضارية كاملة واغتصاب لأراض ، واغتيال لديانات ، وإلغاء لامكانيات هائلة مادية ومعنوية .

لهذا يسعى الافريقي بواسطة المسرح الى أن يعيد بناء التاريخ المشوه ، وأن يرد الاعتبار لأبطاله . فأصبح هذا النوع من النشاط هما ورسالة ، دفعا برجل المسرح الى تشييد مقاطع من ملاحم تاريخية كبرى نجدها في « منفى البوري » و « الحاج عمر » لجيرار شينيه GERARD Chenet ، وفي « فصل في الكونغو » لايميه سيزير Aime Cesaire .

رجل المسرح نقب في ماضيه وعثر على حقائق تاريخية ثابتة ، وبعد هذا تأتي مرحلة الابداع واستعمال الخيال في فن الاخراج وعملية تبليغ الخطاب الى الشعب .

يقول الشيخ نداوس : « ليست المسرحية أطروحة تاريخية . ان هدفي هو المساهمة في خلق الأساطير التي تخلق الحماسة لدى الشعب وتدفع به الى الأمام » . ويقول إيميه سيزير ، عن بطله : لومومبا ، في مسرحية

« فصل في الكونغو » : « اننا نعني بهذا الرجل ذي القامة البارزة - التي تعني الأسطورة - تاريخ قارة بأكملها » ! . .

ان الحقيقة التاريخية هي الاطار الذي تدور فيه الحكايات ، فالمسرحيات السالفة الذكر تتحدث في أغلبها عن القرن التاسع عشر ، ومع ذلك تحافظ على حداثتها . (فصل في الكونغو) تتحدث عن الصراع من أجل الحرية ، وعن حصول البلد على استقلاله ، وبعدهما الثورة ، ثم الانشقاق الحاصل في إقليم كاتانكا ، ثم ثورة أخرى ضد حكومة لومومبا واغتياله في هذا الأقليم .

أما جيرار شينيه ، فقد أعاد صياغة حكاية الحاج عمر وزاويته ، ورسم انشغالاته الدينية والحربية . ويصرح مؤلف مسرحية « منفى آلبوري » بأنها توازي بين الحقيقة والخيال ، رغم انتمائها الى التاريخ بواسطة الشخصيتين الحقيقيتين : آلبوري الذي نفى نفسه ، وسامبالاوندي ، الذي خلفه على العرش . حقيقية أيضا هي الشخصيات التي ساهمت في صنع القرار كيياندا ، والملكة الأم ، وأخت سامبالا .

بهذه الاعمال يصبح آلبوري بطلا تاريخيا ، وتمحو المسرحية الصورة التي رسمها له المستعمر ، صورة ملك صغير ساذج ومتوحش ، ويصبح الحاج عمر في زاويته رمزا للعدل والمحبة والمساواة ، فهو يقول للخادم : « أنت في هذه الزاوية في بيتك . أنت هنا حر وسيد نفسك ، فحقوقك تتساوى مع حقوقي ، لأننا نتساوى عند الله » . ويأخذ (لومومبا) صورته الحقيقية كابن للشعب ، دافع عنه ومات من أجله .

تجعلنا الأمثلة السابقة نخلص الى أن هؤلاء الشخوص تجاوزوا الحقيقة التاريخية الى الأسطورة ، وأسطوريتهم لا تلغي حقيقتهم التاريخية بقدر ما تؤكدها ويؤكدها مسرح واقعي يسعى الى خدمة قضية واضحة الأهداف والمرامي . عبر التاريخ ، يقدمّ المسرح حياة الأنسان في شتى أشكالها ، إنطلاقا من الماضي نحو الحاضر . التاريخ يساعد على التعرف على التراث الافريقي لهذا الرجل الأسود الذي أصر على إثبات أنه لم يأت من عدم وأن وقوفه على تاريخه يبعث الأمل والثقة في المستقبل والاستمرارية دون السقوط في أخطاء الماضي وبالتالي ، يكون المسرح الافريقي مسرحا شعبيا لا أكاديميا .

(٤)

وبما أن المسرح الافريقي مسرح شعبي ، فهو ملتزم يعتبر التوعية وظيفته الأساسية دون الاخلال بفنية الاعمال المقدمة . واذا متح من التاريخ ، فذلك يدخل في عملية البحث عن الذات ورسم الهوية الحقيقية .

يقول إيمه سيزير : « ان مسرحي سياسي ، لأن المشاكل الكبرى التي تتخبط فيها أفريقيا هي مشاكل سياسية . أريد منح الأتية للثقافة الزنجية حتى تضمن استمرارها وتصبح ثقافة تساهم في تشييد نظام جديد ثوري تتفتح فيه الشخصية الافريقية » .

وقد تأكد لنا ، من خلال المسرحيات التاريخية التي ذكرنا ، أن موضوعها سياسي بحت . والموضوع السياسي نجده في نوعين من المسرح : نوع يعتمد على التاريخ والميتولوجيا ، ونوع يقترب من الحدث مطعما بوقائع معاشة . يتطلب النوع الذي يعتمد على التاريخ إعادة تشييد الحكاية بعد تنظيفها من الرؤية الاستعمارية ، كما في مسرحيات « موت شاكا » و « منفى آلبوري » و « الملك كريستوف » . هي مسرحيات تكتسب التاريخ ، لكنها لا تعبر عن التطلعات الآتية ، وتقدم نماذج من متطلبات الساعة الراهنة ، فشاكا رمز أفريقيا المناضلة . وآلبوري يحمل فكرة الوحدة الافريقية التي نادى بها نكروما ، والمسرحيات التي تعتمد الحاضر تمنح مواضيعها من

الواقع اليومي ، تسلط الضوء على التعفن المختفي خلف الواجهات الجميلة في عدة بلدان أفريقية ، ويتجلى هذا في مسرحية « توكو جنيني » THOKO GNININ وفي « فصل في الكونغو » إذ تزيلان القناع عن البنى الاستعمارية الجديدة للمجتمعات التي هي في طور التشييد . وهناك مسرحيات تهدف الى فضح عبادة شخصية القائد ونظام الحزب الوحيد . ويمتدنشاط هذا النوع الأدبي الى النداء بالمواجهة البطولية في ثورة ضد المستغل كما في مسرحية « القرار » التي تطرح قضية السود في امريكا ومعاناتهم من الاستغلال والعنصرية . وتوصف الملحمة الغنية «الجحيم هو اورفيو» للكاتب مارسيال مالينـدا بأنها ملحمة كفاح ونضال شعب ، ومسرحية « إيامان هايلا » تصور المظاهرة الشعبية التي وقعت في ديسمبر ١٩٥٩ في المارتينيك .

ان هذه المسرحيات تضع في الميزان عدداً من القضايا التي تتخبط فيها افريقيا اليوم . فمثلا نرى أن مسرحية « مأساة الملك كريستوف » التي كتبها المارتينيكي إيميه سيزير ، تحكي قصة هنري كريستوف ، وهو خادم قديم تطور الى طباخ ، ثم الى جنرال لملك هايتي . وهايتي مستعمرة فرنسية . يلعب هنري كريستوف دورا طلائعيا في حرب التحرير . تتحرر هايتي ويصبح الجنرال قائدا لمنطقة الشمال . كان كريستوف صديقا حميما لديسالين . وعندما يموت ديسالين يصبح رئيسا للجمهورية الا أن رؤاه السياسية لا تتطابق مع رؤى البورجوازيين في الجنوب فيهرب بأفكاره الى الشمال ويؤسس مملكة هايتي الشمالية . وهنا يختنق التعايش بين المنطقتين ، ثم ينصب القسيس الفرنسي كريستوف ملكا ليصبح أول ملك زنجي في العالم الجديد . حدث بعيد عن منطق العصر وفضيحة صعبة الهضم . يسود كريستوف ويتحول الى شخص أحادي الرؤية ، يذهب الى درجة التصفية الجسدية لكل الذين يرفضون السير في الخط الذي رسمه . يصبح الواحد الأوحد ، الأمر الناهي ، يذهب به اعتداده بنفسه الى القضاء على رسل ملك فرنسا وقتل القسيس عندما أبلغه اعتزامه التخلي عن مهمته . وقام بتعبئة لكل القوى الحية في البلاد لبناء قلعة أعلى من أعلى جبل في هايتي . لكن الشعب يثور على تصرفات ملكه وتستفيد المعارضة من هذا الغضب ، ثم تستفيد من مساعدة فرنسا . ويصبح الجيش قابلا للتحرك ضد زعيمه تحت حافز الارتشاء . وتفسد الادارة ليكبر السخط وتصبح الحالة في البلاد عبارة عن قنبلة موقوتة . يرى أتباع كريستوف هنا الاندحار فيبدأون بالتخلي عنه تباعا ليصاب بصدمة تشله لكنه يصر على للظهور امام حشود الشعب على حصانه بعد أن عالجه أحد الحكماء وأمام الحشود لايملك ان يتماسك على الجواد فيسقط . يشعر بنهايته ويضع حدا لحياته برصاصة . تشير المسرحية الى وجود حاشية الملك وأتباعه ، البدوق والماركيز والكونت والفارس والطباخ والارشفيك وحتى شاعر الملك . وهي بروتوكولات غير ضرورية يصر المؤلف على ذكرها والتهكم عليها لأنها موروثة عن الاستعمار .

وتكمن مأساة الملك كريستوف في كون المرحلة التي تأتي بعد الاستقلال تبدأ معها مأساة جديدة يحدد ملامحها العمل على اجتياز صحراء ثقافية وأخلاقية وفكرية ، وحتى اقتصادية . وترسم لنا تفاصيل المسرحية كيف حاول كريستوف أن يحمل شعبه على الثقة بنفسه وأن يتخلص من مركب النقص الذي أورثه اياه الاستعمار ، ومن الطباع الرديئة الناتجة عن الجهل . وجد كريستوف نفسه يطلب من شعبه بذل مجهودات ترهق طاقته آنذاك . لا يفهم الشعب ملكه ، فيبدأ التذمر والسخط الناجمان عن ضيق الأفق ، ويستغل ذوو الأطماع والخصوم جهل الشعب فيشوهون أقوال الملك ويحرفون

تعليماته وحتى أهدافه راكبين على نزعة الانفراد بالرأي والطغيان الذي يطبع شخصية كريستوف . فيبدأ مسلسل الخيانة بالأعوان . هناك منطقة تحتفظ بكامل ثقتها بنواياه ، منطقة « لاتيسكو » ، تعمل على مساعدته لكنها تظل مساعدة من متخلفين ، لا تعطي أدنى نتيجة . وتذهب رؤية كريستوف البعيدة والمنجذبة الى إيقاظ ذكاء الشعب وادراكه الى النهاية . لعل كريستوف هو نكروما الذي كان سابقا لعصره في المنطقة التي ترعرع فيها . لعله لومومبا الذي فشل ، وفشله راجع الى الوسط المتعفن والأطماع الشخصية والنفعيين الذين يضعون مصالحهم فوق كل اعتبار . وحتى المستلبين الذين أفقدهم الاستعمار شخصيتهم وهويتهم التاريخية . وهؤلاء ينتمون الى البورجوازية الوطنية التي ذهبت بمرحلة الأمل - مرحلة الاستقلال - الى الافلاس ،

(٥)

لو ألقينا نظرة على المسرح الافريقي ، خاصة منه الناطق باللغة الفرنسية ، وحاولنا أن نستنبط مصادر الالهام فيه ومعناها ، لأدركنا أن النقد يشكل حجر الزاوية في الابداعات المسرحية والنقد هنا ينطلق دون تردد ضد النظام الاستعماري وضد مخلفاته على المستويات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية . نجد أن هذا النقد يتعرض أيضا للمجتمع الجديد الذي يتميز بصراع الطبقات والاستغلال البشع للانسان من طرف الانسان . ويأخذ شكلا آخر وهو يفضح المتخلف من العادات القديمة ويستنكر استمرارها في مجتمع يأمل أن يتطور نحو الأحسن وهي ظاهرة تميز بها المسرح العاجي طيلة الخمسينات . فالكاتب آمون دابي AMON D,ABY يشجب الارث القديم وقبوله ثابتا دون تفكير في عملية التطور الجدلية في مسرحية « كواو آجوبا » . نفس المضمون يتطرق اليه داديه DADIE في « ميتارجا » .

ان البلبلة والتشويش والقيل والقال ظاهرتان اجتماعيتان استنكرتها أعمال آمون دابي ، خاصة مسرحية « عراقل » ، وكذلك العادة المنتشرة لدى القبائل الافريقية والتي تعتبر الابن العاشر نذير شؤم . وهنا يطرح نفس الكاتب موضوعا مستقلا في « الساحرة » يحلل وينتقد الظاهرة . في نفس السياق يأتي (غيوم اويونو) ليسخر من عادة المهر الذي يدفع بالبنت لمن يدفع أكثر دون اعتبارات أخرى في مسرحية ذكرناها سابقا « ثلاثة خطّاب وزوج » . ويعيب الناقد برنارد موراليس على هذا النوع من المسرح غياب مهاجمته النظام الاستعماري وادانته لأنها تقتصر على المخلفات وتكاد تحمل مسؤولية التبعية للأفارقة باعتبار أن الاستعمار كان مرحلة انتهت وماتت . وفي محاولات لنهج طريق جديد يتحدث مسرح كيتا فوديبا ، في « المعلم » عن موضوع الاستلاب الثقافي الذي يعيشه المعلم والتلاميذ في النظام المدرسي الذي فرضه الاستعمار على الشعب . أما بيرنارد داديه ، فيزيل القناع عن ابن البلد الذي يختفي عن طريق الاستلاب في مسرحية « توغو اوجنيني » . ويتحدث شارل نوكان في « مأساة شاكو » عن علاقة الطبقة الحاكمة بالعمال والفلاحين ، وهي علاقة جعلت المؤلفين المعاصرين ينكبون على التأمل في السلطة الجديدة ويقدمون للمسرح شخصية جديدة اسمها الشعب .. شخصية تفرض وجودها ، خاصة في « فصل في الكونغو » و « الملك كريستوف » .

(٦)

ولو تساءلنا عن هذا المسرح الافريقي ، وعن وجوده ، خاصة أن الثقافة العالمية تضعه وقوانينه وأنواعه وأقطابه تحت المعطف الاغريقي ، وكل المصطلحات

المتداولة الآن في هذا المجال مصدرها اليونان : تياتر ، THEATRE ، دراما ، تراجيديا ، كوميديا ، الخ . . . لكن اذا غضضنا الطرف عن المصطلحات التقنية نجد أن فنون الدراما الافريقية لا تخضع لأشكال المسرح المتعارف عليه ، فالدراما تعني : الفعل ـ الحدث والحركة . .

يقول كلود بيرو CLAUDE PERRAULT في موضوع له معنون بـ « اين نجد المسرح ؟ » ، أن فاوست كتب : « في البدء كان الفعل » . . وهذا الفعل عارس في المسرح الافريقي ، الذي هو عبارة عن احتفال بالطقوس والأساطير . فطقوس الموت والميلاد التي تتداولها الأجيال ، والرقص بالقناع ، لا يبتعد عن الدراما اطلاقا ، وبالتالي ، فهو دراما أفريقية . ولا تذهب بنا المقاربة بين القناع الافريقي والاغريقي الى اعتبار أصل المسرح الافريقي آتيا من الاغريق ، لأن المسرح الاغريقي فعل عام تطور في عصر الديموقراطية الأثينية وساهم فيه الجميع ، والطقوس الافريقية فعل خاص تمارسه الجماعات والقبائل ، ولأن المسرح الاغريقي القديم تقمّص إذ أن حامل القناع يتقمّص روحا وهوية أساسية ، تخلص من هذا الى أن ما هو عند اليونان فرجة ، هو عند الأفارقة طقوس ذات منبع ديني .

للمسرح الاغريقي أيضا جذور دينية ، ابتدأت منذ القرن السادس قبل ميلاد المسيح ، حيث كان يقام احتفال على شرف الاله ديونيزوس ، ولم يأت لفظ المسرح الا بعد أن تبناه شعب يكتب . والشعب الافريقي شعب يقول ، الثقافة عنده شفوية تتداول عن طريق السمع ، والعين في المسرح ، اذا صح التعبير ، صنعت لتسمع .

لكي تتطور الطقوس الى فن ، لا بد من وسيط يتم عبره هذا التمرير . فنحن نعرف أن في العصر الوسيط الأوروبي ، كانت تقام احتفالات دينية مسيحية تشبه الطقوس الافريقية . التطور جاء تدريجيا ، ولعله انطلق من بعض الرقصات كرقصة « ماتون » التشادية التي تمارس في حفل يقام في ذكرى رجل عظيم افريقي ، في هذا الحفل يأتي شخص ويقوم بحركات ايمائية تمثل ما كان يقوم به المحتفل بذكراه . يأتي حدّاد القرية ببعض الأحجار ليضمها في ركن ما ، ويضع بعض القطع الخشبية ثم يقوم بحركة تمثل اشعاله للنار وممارسته لعمله . كان الراحل يذهب عادة للصيد ، الطقوس تقتضي أن تشخص رحلة الصيد ، فيأتي شخص بحركات ايمائية تمثل قيادته لقارب في الأدغال . كان الرجل محاربا لا يقهر . الطقوس تقتضي بأن يأتي شيوخ القرية برمز كسوة المحارب ويرقصون ممثلين صراع الرجل وانتصاره . . أليس هذا تمثيلا ؟ أليس هذا التعبير الجسدي توجها نحو المسرح ؟

(٧)

في رقصة (مامتون) التشادية ، نجد أنفسنا أمام رقص تعبيري سردي ، يعيد انتاج حركات زعيم افريقي راحل . وفي رقصات أخرى يسود نفس النهج في اعادة حركات الصياد والحيوان الذي تطارده الكلاب كرقصة « أودينيه » ، وفي تصوير رقصة الحب المقترنة بحفلات الزرع في أفريقيا الوسطى . الى جانب مسرح الحركة ، هناك أيضا مسرح الكلمة والحوار . هو مسرح يحكي بالايماء الانجازات العظيمة للقرية أو للجد الأعلى للآلهة يقام في المناسبات الدينية ـ مثلا ـ حفل تتويج الملك كويا حيث يقوم يستعرض هذا الأخير ما أنجزه . يصطلح على هذا النوع بالمسرح المقدس .

ثم تطور المسرح ليعطي تظاهرات لا يكون فيها الرابط الديني حاضرا بشكل مكثف حيث لا تثير الطقوس سيرة أحد . أو هو يعطي طريقة تتطور بها

الدراما عن طريق الدين ثم تعطي نهاية جمالية كرنفال آبيـا عند الأبولونيين أو باسام الأكير ، يبدأ اعتمادا على الدين لكنه ينتهي الى حفل تنكري كبير حقيقي ، لا يختلف عن حفلات كرنفالات العالم الأخرى . . تدخل في هذا المضمار الرقصات الطوطمية التي تمثل القرود والعصافير ، وقد حوّلها راقصو أوزيلاس في الكاميرون الى منافسة تهدف الى تطوير فن الايماء . تطورت أيضا رقصة الحرب ، كرقصة تونندريبون بامبارا ، الى رقص طقوسي دقيق وحركات للأقدام معقدة ، حيث يتم اقصاء كل راقص يخطىء الواقع داخل الدائرة ، وقد ساهمت موجة الرقص الايقاعي الافريقي في تحطيم قدسية المسرح التقليدي . ورغم انحدار المسرح الافريقي من الطقوس الدينية ، فان بعض التقاليد التي استطاعت أن تصد عنها التلوث السياحي لم تكن تعطي مسرحا ديني المضمون والهدف ، بل كانت تعطي أعمالا دينية تهدف أولا الى التسلية ، تلعب قرى البامبارا الكوميديا الأخلاقية المسماة بـ كوتيبا koteba . وهي عروض خارج الطقوس ، شبيهة بكوميديا ديلارتي ، حيث يقوم بأدوارها شخصيات قارة عبر نص مرتجل . أهم مواضيعها الزوج المخدوع أو المرأة وعشيقها . المهرج وضحيته والسارق في الأسواق . تعتمد هذه الأعمال على الكاريكاتور والفارس ، وعند قبائل البولوس تأخذ الكوميديا الشعبية طابع البسيكودراما عبر خصام بين قبيلتين متضادتين ، يتم التوصل الى اضحاك الجمهور عبر نزواتهما الاجتماعية ، كما ان هناك عروضا أكثر جدية تتحدث عن الصراع السينغالي وتتميز بحوار طويل وشيّق وصراعات تمثل على الخشبة . وهناك أيضا أساطير ايمائية كقصة بيندا PINDA ونوع لمفيت MVET الشائع في الكاميرون والجابون اذ هو عرض شامل يحكي فيه الفنان قصة ويغني ويرقص مستعينا بأعوانه أما الحكواتي السوداني فهو لا يعتبر ممثلا لأن حكايته مبنية على الحوار الذي يقوم به الراوي أو يعيد تركيبه محولا اياه الى دراما .

(٨)

يتميز المسرح الافريقي الأصلي بكونه مسرح الحضارة البدوية العامة عامة . تنتجه مجتمعات فلاحين ورعاة وقناصين مثل عيد الغطاس في غينيا وساحل العاج ، والأكان AKAN في نيجيريا ، والمامنون في كولا ايرو ، والأوزيلا في الكاميرون والكونند وكيلي في النيجر والكوتيبا في مالي ، الخ . . تصبح القرية مضمونا للمسرحيات التي تعرض في شوارع المدن والساحات العمومية . هو مسرح يتميز أيضا بتركيبة فنية وتقنية وشعرية خاصة ، اذ هناك رابط بنيوي يجعل العلاقات مع الوظائف الثقافية الأخرى بادية للعيان ، وله كذلك علاقة بالطقوس في الأكان والمامنون والموسيقى التي يرافقها العزف والجوقة والرقص في لمفيت والساول . وتعمل التركيبة الفنية التقنية على التقاء الوظائف في العرض على مستويين ، مستوى الراوي الذي يقوم بدور ثلاث شخصيات ، الراوي ، المسرحي والممثل ، ثم مستوى الراوي الممثل اذ هو ممثل بالمفهوم الكامل فهو يقوم وحده بأدوار جميع الشخصيات والآلهة والناس والحيوانات .

وتتجلى التركيبة الشعرية في العروض التي تقدم للمتفرج الحياة كما تعاش يوميا ، يمتزج فيها الضحك والدموع والحياة والموت والدناءة والمروءة . وهذه العروض هي كوميديات وتراجيديات وملاحم في آن واحد . هو مسرح شعبي الى جانب كونه مسرحا للحضارة البدوية لأن موضوعاته نابعة من الأدب الجماعي من خرافات وأساطير وحكايات شعبية ، ومن الحياة اليومية ، عائلية ، واقتصادية وسياسية . وبغض النظر عن الرواة المحترفين ، فإن الممثلين فلاحون

وصيادون ورعاة كما في الكوتيبا . وأخيرا ، لأنه مسرح يتوجه الى الشعب بالمفهوم الوطني للفظ حيث تقدم العروض في الساحات العمومية والأسواق التي يرتادها الناس من مختلف الأعمار .

ككل الفنون يلعب المسرح دوره في المجتمع على عدد من المستويات ، منها المستوى الاقتصادي والديني والسياسي حين يستعمل الرقص والطقوس التي تهدف الى تقديس السياسي أو الاجتماعي الذي يدعو الى اخصاب الأرض والمرأة والى العمل على تحقيق الرفاهية . وبالتالي الى توحيد المعتقدات والنظام الاجتماعي ، ثم يأتي المستوى الجمالي الذي يتجلى في لمفيت والكوتيبا والساول . بعد الكد والتعب يأتي المرح والترفيه والضحك ، ويعتبر المستوى التربوي فاعلا أيضا اذ المسرح تربية اجتماعية مستمرة تتحقق عن طريق تبسيط الخطاب الأدبي والفلسفي الذي ينتهي بحكمة أو بدرس اخلاقي .

(٩)

ان تطور المسرح الافريقي واكتسابه للتقنيات الجديدة نابع من الدور الذي لعبته مدرسة ويليام بونتي التي تم تأسيسها في غوريا GOREE سنة ١٩١٣ . وهي مدرسة كان الهدف من تأسيسها تكوين أطر متوسطة تساعد الأطار الأوروبي على مهامه في البلاد الافريقية ، من معلمين وموظفين اداريين وممرضين ، الا أنها ساهمت في تكوين عدد من الكتاب على المستوى الثقافي ، ومن ثمة احتل الفن المسرحي مكانة تزايدت أهميتها ضمن الأنشطة الثقافية للمؤسسة حتى سنة ١٩٥٠ . لم يكن الاستعمار يبغي من وراء تأسيس مدرسة ويليام بونتي الا تلبية الحاجات الملحة . وهذا ما جعل نظامها محدودا وصارما . فقد حرص المستعمر منذ سنة ١٩٠٣ على عدم السماح للافريقي بتجاوز شهادة الدروس الابتدائية ، وأعطى للنخبة امتياز الحصول على الشهادة الثانوية ، لكن في مدارس خاصة لها مقرراتها ومناهجها لا يمكن بأي حال أن تتساوى مع التعليم المماثل لأبناء المعمرين الأجانب . أما حصول الأهالي على شهادة البكالوريا فأمر لم يكن واردا اذ سيجعلهم على قدم المساواة مع المستعمر وبالتالي سيكون الخطوة الأولى نحو القضاء على سطوته في جميع الميادين .

وقد بدأت العروض المسرحية الاولى في المدرسة المذكورة منذ سنة ١٩٣٣ تحت ادارة الأوروبيين . وكانوا يهدفون من خلال هذا النشاط الى إستعمال المسرح وسيلة للدعاية فالعروض كانت تقدم باللغة الفرنسية من طرف ممثلين أفارقة في الأندية الخاصة حيث تتجمع النخبة . وقد رأى مدير المدرسة شارل بيارت CHARLES BEART أن على التلاميذ أن يتجهوا نحو ثقافتهم الأصيلة والمتح منها ليأخذ مسرحهم طابعا جديدا بدل مسرحيات البولفار التي يقدمونها في الأندية الخاصة . وهذا ما جعل التلاميذ يذهبون خلال العطل المدرسية الى القرى والمداشر والأدغال للبحث والتنقيب عن مصادر لمسرحياتهم تعتمد أساسا على الحياة التقليدية ومميزاتها . فمتحوا من الأساطير والخرافات وكانت حفلات نهاية السنة تعرف عروضا لفنون الأهالي يقدم خلالها أبناء كل منطقة عملا يكون نتيجة لتنقيبهم وبحثهم في تراثهم . وقد كان هذا أهم أنشطة المدرسة وأنجحها اذ كانت العروض تلقى اقبالا كبيرا . وقامت فرقة المدرسة سنة ١٩٣٧ بجولة في البلاد الافريقية عرضت خلالها سوكاميه التي تم عرضها في نفس السنة امام جمهور باريسي في معرض استعماري أقيم هناك في نفس السنة . وامتد نشاط المدرسة الى تأسيس فرقة مسرحية نسائية في المدرسة العادية للبنات بروفيسك ROUFESQUE . جاءت بعدها فرقة مختلطة ابتداء من سنة ١٩٤٨ قدمت عروضها بمناسبة تخليد الذكرى

المائة للقضاء على العبودية . لكن هذه السنة تعرف توقف النشاط المسرحي حيث يظهر تنظيم جديد للتعليم يضع على قدم المساواة النظام الافريقي والفرنسي . طبعا ، لم يولد هذا التنظيم من فراغ لكن الضغوط التي بدأت تتقوى لزعزعة امبراطورية المستعمر هي التي أعطت هذا الاصلاح .

وهكذا تم تأسيس أول مركز للتعليم العالي في داكار سنة ١٩٥٠ ، وان ظل الدخول اليه خاضعا لطقوس المحسوبية ، فحتى سنة ١٩٦٠ لم يكن عدد طلبته يتجاوز مائة وأربعةطلاب وبدأ انشغال التلاميذ بالحصول على البكالوريا للانطلاق في الحياة الجامعية يضعف من همتهم المسرحية ويدفع بهم للتحصيل وبالتالي الى التفكير في اجلاء الاستعمار ، ذلك الاجلاء الذي عمل مسرح ويليام بونتي على ابعاده عن الأذهان وذلك بحث التلاميذ على الانشغال بالبحث والتنقيب في تراثهم .

(١٠)

وقد عرف المسرح الافريقي ثلاث حقب منذ سنة ١٩٤٩ : فترة كيتا فوديبا (١٩٤٩ - ١٩٥٣) مسرح المراكز الثقافية (١٩٥٤ - ١٩٧٠) والمسرح الملتزم بتواز مع المراكز الثقافية .

ان أهم هذه المراحل هي المرحلة الأولى ، فقد ساد فيها المسرح التقليدي رغم تأثره بمدرسة بونتي المعاصرة . وهو دليل على تنوع الوسط الثقافي الذي عاش فيه مؤلف « الفجر الافريقي » . كان كيتا فوديبا يرى أن على التمثيل الدرامي أن يعيد انتاج مراحل من حياة الافريقي انطلاقا من التاريخ والأسطورة والخرافة . ومن ثم أعطى مسرحية « المعلّم » ، وهي كوميديا أخلاقية راقصة تنتقد المدرسة الابتدائية ونظامها الاستلابي . بعدها يصبح مسرحه أكثر حركة وحوارا ، فيؤسس مسرح الباليه الافريقي معطيا للرقص دلالات وأبعادا درامية . ويعتبر فوديبا ان الرقص هو في الأصل اللغة الكاملة ، لغة الجسد . ولهذا كان يعبر عن أفكاره عن طريق الشعر والغناء والموسيقى والرقص والتشكيل . بعد هذا انتقل المسرح الى النضال ضد الاستعمار رافضا التقوقع داخل الماضي خاصة أن السنوات التالية بدأت تعرف مسرحيين مثقفين جامعيين يحملون رؤ ى اشتراكية وهم حل مشاكل العصر ، وهي فترة ستعطي أسماء ايميه سيزير ، وباديان وبرنارد داديه وسوينكا .

(١١)

إن ظهور جيل يحمل وعيا خاصا بواقعه وبماضيه ، يدرك معنى المعاناة الذي عاشها الرجل الأسود في ظل الاستعمار ، قد جعل العمل الفني في المسرح صرخة ألم وثورة وانطلاق في الصراع من أجل الحرية بمفهومها الواسع . تحرير الماضي من بصمات الدخيل كان الطابع الأساسي في آخر مسرحيات مدرسة بونتي ، اذ تمّت بواسطتها عملية تنظيف لسمعة شخصيات قاومت الاستعمار حتى الرمق الأخير كلات ديور LAT DIOR ولوداميل دوكايور LE DAMEL DE CAYOR وآمادو لاتال AMADOU TELL وكان كيتا فوديبا يستعمل أشكال المسرح التقليدي ليحملها مضمونا وطنيا ، وجعل ليوبولد سيدار سنغور وسيدو باديان من شاكا البطل المناهض للاستعمار ، أما ايميه سيزير فقد أعاد خلق مأساة العبد الأسود المتمرد في كل مسرحياته وذلك عبر « الملك كريستوف » و « لومومبا » و « كاليبان » .

ومن المعروف أن أدب النضال هذا نجده في كل مكان يوجد فيه اللون الأسود تحت الضغط والعنصرية ، في أفريقيا الجنوبية ، والولايات المتحدة الأمريكية .

ونستطيع أن نستخرج من الانتاج المعاصر ثلاثة مواضيع رئيسية تتطرق لها أغلب المسرحيات،

١ - مناهضة الاستعمار. ما زال مدادها لم يجف بعد وما زال جرح الاستعمار ينزف، فوجوده السياسي اتخذ أقنعة أخرى مع اختفائه باعلان استقلال البلاد الافريقية. ترسم لنا «منفى آلبودي» و«كوند والقرش» و«الحاج عمر» مصائر أشخاص التاريخ لأفريقيا شوّه الاستعمار سيرتهم.

٢ - الصراع بين التقاليد والمعاصرة. صراع قديم يواجه دائما جيلين يختلفان في التربية والعقلية والعلم. بعض الكتاب ركزوا انتاجهم حول موضوع واحد كمسألة الارث في مجتمع اومي كما في كواو آدجوبا KOUAO ADJOLBA لامون داي، أو مسألة تعليم العادات لموظف متعلم في مالي، وفي مسرحية «نداء العراف»، بينما يتعرض آخرون الى عدة مشاكل في آن واحد، وول سوينكا الحائز على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٦ كتب أشهر مسرحياته «الأسد والجوهرة» يتطرق فيها لمشكل المواجهة بين الشباب والشيوخ، بين الثقافة الغربية والفلسفة الافريقية، بين تعدد الزوجات والزوجة الواحدة، بين التقدم التكنولوجي ونمط الحياة التقليدية، والصراع القائم بين الذكر والأنثى وفي «سكان المستنقعات» يضع سوينكا بتواز صراعين.. صراع الأجيال والمواجهة بين المدينة والبادية، وكيفما كانت رؤية الكاتب فهو يدخل المواضيع في اطار فكاهي ساخر يستهزىء ويثير الاستهزاء من التصرفات السائدة التي لا يقبلها منطق العصر، ولعل الكاتب يخضع لتأثير كوميديات العادات الشعبية كالكوميا، التي ما زالت موجودة الآن مع احتوائها لبعض عناصر المجتمع الجديد.

٣ - الموضوع الثالث الذي يحفل به مسرح أفريقيا الحديثة هو نقد الأخلاق السياسية فهذا سوينكا يستنكر الهوة التي تفصل بين النخبة والشعب في «حصاد كونكي»، ويفضح الأرتشاء، والتبذير والبذخ، والتسابق نحو المال والجاه واحتقار المصلحة العامة في أعماله الأخرى.

وهناك عدد من المؤلفين افتتنوا بمشكل السلطة الصعب والمعقد، اذ ظهرت بعد مسرحية الملك كريستوف لايميه سيزير عدة أنواع من الأبطال على الطريقة الشكسبيرية، بحجم طموحهم والمواجهة التي تقوم بينهم وبين وسطهم. وقد أعطى سوينكا لبطل مسرحية «حصاد كونكي» ملامح نكروما، أما ديرقان في «اللسان والعقرب» فيعطي صورة حاكم حكيم ومتزن يحب الخير لشعبه.

في هذا السياق تدخل المسرحيات ذات التوجه الايديولوجي الملتزم ممثلة بأعمال «شاكا» لباديان و«الجحيم هو اورفيو» لماليتا و«ايا مان ماي لا» لماكويا، وهو توجه يسعى الى خلق مجتمع اشتراكي يضمحل فيه الاستغلال وتكتسب فيه الشخصية الافريقية ذاتها بعد التخلص من عناصر الاستلاب.

ان هذا المسرح ليس تجذرا في الخاص، بل هو تفتح على العام والكوني، وهو يلتقي مع المسرح الاوروبي المناضل والمسرح الثوري البرازيلي والفيتنامي والامريكي والصيني حيث تخوض الشعوب المسحوقة صراعا من أجل مجتمع أفضل.

❊ ❊ ❊

صَدر حَديثاً

جولة في كتاب «انجريد جالستر» مسرح ج. ب سارتر أمام أول نقاده

سامية أسعد
أستاذة الأدب الفرنسي
بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة

تبدأ صاحبة الكتاب بتحديد هدف الدراسة ، قائلة بأنّ سارتر ، صاحب نظرية الأدب الملتزم ، جعل للأدب وظيفة اجتماعية . فعندما تصل رسالة الأدب الى المتلقّي ، يعي العالم الذي يحيط به ويعي ذاته ، ويتحمل نصيبه من المسؤولية .

في مرحلة أولى ، خاطب سارتر البورجوازية فقط ، في مؤلفاته وفي مرحلة ثانية ، استهدفت هذه المؤلفات جمهوراً متبايناً ، يمكن ان ينشىء مجتمعاً مفتوحاً ، مجتمعاً بلا طبقات ، وفي كل مسرحية من مسرحياته ، وجه الكاتب نداءً الى المتلقّي ، يطلب منه أن يتحمل مسؤولية حريته ، وأن يستخدم هذه المسؤولية في تغيير الواقع ، سعياً الى حرية الجميع .

وهذا الرأي ليس تجريداً كما قد يتبادر الى الأذهان . فالحرية التي يطالب بها سارتر في مسرحية « الذباب » مختلفة عن الحرية التي يتحدث عنها في « الشيطان والرحمن » . وإذا كان سارتر قد سعى الى أهداف محددة من خلال مسرحياته ، فإنّ هذه الأهداف شابها اللبسُ عندما استخدم المسرح كأداة للاتصال بالمتلقّي .

وإذا كان سارتر من أوائل الكتاب الذين اهتموا بالمتلقّي ، فإن على هذا الأخير ، حسب ما تقضي به نظرية الأدب الملتزم ، أن يسلك السبيل الذي حدده له الكاتب . لذلك ، تقول مؤلفة الكتاب أنها ستبين ، من خلال كتابات أول من نقدوا مسرحيات سارتر ، الأسباب التي جعلت المتلقّي يبتعد في الواقع عن هذا السبيل . واختارت عملية المتلقّي في المسرح بالذات لأن المسرح كان الوسيلة التي حاول بها سارتر أن يخرج من عزلة المثقفين .

ويلاحظ ف. جونسون إن سارتر أصبح كاتباً جماهيرياً حقاً بفضل مسرحياته . وتلفت المؤلفة النظر إلى أن تحليل عملية التلقي ، الذي شاع من خمسة عشر عاماً تقريباً ، أمر لا بد منه في حالة الأدب الملتزم

بالذات . وتقول عن المعلومات المتوفرة حالياً عن موضوع كتابها إن تلقي مسرح سارتر لم يحلل قط (ص٢) . وكان الدارس يكتفي بالاشارات الموجزة التي وردت في مذكرات سيمون دي بوفوار . وتوضح أنها تسعى إلى هدف أبعد من تلقي مسرحيات سارتر : « لا تقتصر أهمية هذه الدراسة على المهتمين بسارتر فقط : فعندما نلقي الضوء على سياق التلقي بالنسبة لكل مسرحية ، وما كان ينتظره المتلقي ، نكمل الدراسات الخاصة بمسرح تلك الفترة عامة » (ص٢) .

وأخيراً ، تقول المؤلفة إنها جعلت لكتابها وظيفةً تسجيلية ، عندما أطلعت على عددٍ كبير من المقالات الصحفية التي لا يتيسر الوصول اليها . . فأشارت إليها وذكرتْها .

وبعد تحديد هدف الدراسة ، ترى المؤلفة أنه لا بد من ايضاح بعض النقاط النظرية والمنهجية ، مثلاً ما تقصده بحديثها عن « التواصل الأدبي » الذي تواجه به نظرية سارتر في الأدب ، والعرض المسرحي - أي مادة التلقي - الذي يختلف عن النص المسرحي الذي يتضمنه كتاب . كما أنها تحاول أن ترسم لوحة شاملة لمجالات التلقي لكي تحدد عليها موقع النقاد الأوائل الذين ظهرت مقالاتهم في الصحف اليومية أو الأسبوعية ، وتبين أهميتهم .

وتفرق الكاتبة بين مفهومي « الأدب » و « الأدب الملتزم » ، وتضيف أنه ، في حالة سارتر بالذات ، لا بد من التفرقة بين التواصل الجمالي ، والتواصل المادي .

ففي الحالة الأولى ، يزيل المتلقى اللبس الخاص بأبنية النص ، ويعطي هذا الأخير معنى يتفق مع ميوله الأدبية ، والتاريخية ، والاجتماعية ، والايديولوجية ، والشخصية . وبالتالي ، تعرفنا الوثائق الخاصة بالتلقي ، لا بالعمل الأدبي فحسب ، وانما بشخصية المتلقي أيضاً . ووفقاً لمفهوم الكاتبة للأدب ، تعتبر نوايا الكاتب مجرد معنى ضمن معانٍ أخرى كثيرة . لكن ، اذا كان منظورها يمثل منظور سارتر في أغلب الأحيان ، فلأنها تحاول أن تبين ما صارت اليه نوايا سارتر ، في عملية التواصل المسرحي . وتلاحظ أن الكاتب الملتزم ، كما يراه سارتر ، لا يستخدم الشعر لأنه لغة غير أصيلة - يستطيع المتلقي أن يعطي القصيدة المعنى الذي يريده - ، بل يلجأ الى النثر ، وهو بمثابة « زجاج شفاف يرى القارىء من خلاله الشيء ومعناه » (ص٤) . والنثر أداة للتواصل مع القارىء ، يلجأ اليها الكاتب ، لكي لا يشوب حديثه عن الأشياء أي لبس أو غموض . ولا يمكن للقارىء أن يترك ، عن وعي ، المجال الذي يهدف اليه الكاتب ، خاصة اذا كان معاصراً لذلك الكاتب ، وينتمي إلى نفس السياق الثقافي والاجتماعي . ومع ذلك ، يسلم سارتر بأن للنص الأدبي عمقاً لا ينتهي ، في نظر القارىء اليقظ . واذا كان عمل الكاتب الملتزم يتضمن مستويات عدة من المعاني ، فإن هذه المستويات جميعاً مقصودة من المؤلف . هذا ويهاجم سارتر ، بعنف ، النقاد الذين يبحثون عن معانٍ لا شعورية في مؤلفات كتاب ماتوا ولا يستطيعون الدفاع عن أنفسهم . والقراءة في نظره : « إبداع موجه » مكمل لعملية الكتابة ، وحرية القارىء ، التي تحدها دائماً نوايا المؤلف ، تتمثل أساساً في إمكانية قبوله للعمل الأدبي أو رفضه . ولأن المؤلف يسعى إلى التأثير في العالم ، عقد البعض مقارنة بين الأدب الملتزم والدعاية . لكن سارتر اتخذ ما يلزم من إحتياطات ازاء هذه المقارنة . والدعاية ، في رأيه ، تؤثر على انفعالات القارىء لدرجة أنها تسلبه حريته . ومع ذلك ، فإن الأدب ، كما يفهمه ، لا يجعل القارىء يقبل المضمون رغم أنفه ، لكن نتيجة لجمال الأسلوب .

وتلاحظ مؤلفة الكتاب أن للعرض المسرحي بعض الخواص . فعندما يواجه المتفرج العرض يواجه نصاً مسموعاً ومرئياً خضع لعملية الاخراج . وعادة ما يتولى هذه الأخيرة المخرج ، والممثلون ، ومصمم الديكور ، الخ . . والعلاقة بين العناصر النصية والعناصر غير النصية تجعل من الاخراج عملية ذات وضع خاص ، تربط النص المكتوب بالمتلقي .

ونظراً لطابع العرض الديناميكي ، ولأن العرض المسرحي لا يتكرر أبدا ، فإن مادة التلقي لا تقبل إعادة البناء . ومع ذلك ، ترى الكاتبة انه لابدَّ من الاقتراب منها بقدر الامكان ، والاستعانة بالوثائق المتاحة . أولاً ، لابدَّ من التأكد من أن النص الذي اعتمد عليه اول من أخرج المسرحية مطابق للنص الأصلي . ثانيا ، لابد من محاولة اعادة بناء الاخراج بناء كاملا ما امكن . وفي هذه الحالة ، يُستعان بأغنى المصادر ، والمقصود بها المقالات المنشورة في الصحف اليومية والأسبوعية ، لأنها مادة التحليل ذاته ، وتستخدم الصور ، والماكيتات ، والنص الذي اعتمد عليه المخرج ، والموسيقى ، وشهادات المعاصرين ، وبرنامج العرض ، الخ . . ومن المهم أيضاً ان يكوِن الدارس فكرة عامة عن الممثلين الذين قاموا بأول عرض ، لأنها قد تؤثر على المتلقي . وغني عن البيان ان كل هذا لا يعوض الباحث عن العرض ذاته . وعند تقييم الدارس لوثائق التلقي ، لابد من أن يأخذ بعين الاعتبار أيضا خضوع المتفرج لظروف مختلفة عن ظروف القارىء قد تؤثر على تفسيره للنص ، لاسيما ان انتباهه عادة ما يكون موزعا بين العنصرين الصوتي والمرئي . وهذه العوامل مجتمعة تجعل من تحليل تلقي العرض مخاطرة حقه ، لكن لابد منها .

ويتخذ أول من نقدوا عرضاً مسرحياً ما أهمية خاصة ، في تاريخ تلقي جمهور المتفرجين له . فمما لاشك فيه ان رد فعلهم أصيل ومبتكر اكثر من رد فعل النقاد الذين جاؤ وا بعدهم . لذلك ، اذا اراد الباحث ان يعرف كيف استقبل الجمهور مسرحية ما ، وجب عليه ان يبدأ بما كتب عنها في الصحف اليومية والاسبوعية . بالاضافة الى ان الناقد عادة ما يكون اكثر خبرة من المتلقي العادي ، وأكثر معرفة بالعروض المسرحية الأخرى التي تقدم في نفس الوقت . وهو يشاهد العرض المسرحي لكي يكتب عنه ، بعكس الجمهور تماما ، وتلاحظ مؤلفة الكتاب ان بعض النقاد يرفضون قراءة النص قبل مشاهدة العرض ، لأنهم يفترضون ان المشاهد لايقرأ . وفي حالة سارتر بالذات ، كانت الصحف التي تصدر في باريس آنذاك متنوعة بحيث يستطيع كل قارىء اختيار الصحيفة التي تتفق مع مستواه الثقافي وايديولوجيته . وبالتالي يفترض وجود توافق بين ايديولوجيا الصحيفة وايديولوجيا القارىء . ومعروف ان كتابات النقاد تؤثر على رغبة القراء في مشاهدة هذه المسرحية او تلك . وغالبا ما يختار القارىء المسرحية التي يريد مشاهدتها لأنه قرأ نقدا عنها . ويعتبر النقد ، في هذا الصدد ، اعلانا مجانيا .

تنتقل صاحبة الكتاب بعد ذلك الى بعض الاعتبارات المنهجية ، فتذكر الظروف التي نشأت فيها المسرحية موضع البحث والدراسة ، وفقا للتسلسل الزمني ، ثم تحاول ان تقف على نوايا سارتر بشأنها . وهذه اصعب المراحل . وتغفل النص الأدبي بقدر الامكان ، وتعتمد اساسا على تصريحات سارتر نفسه . لكن التصريحات المعاصرة لأول اخراج للمسرحية لا تتوفر دائما ، والتصريحات اللاحقة يجب ان تؤخذ بمنتهى الحذر ، خاصة اذا اخذنا في الاعتبار تطور فكر المؤلف . وتضاف الى كل هذا مشكلة التصريحات التي ظهرت في الصحف الخاضعة للرقابة . لكل هذه الاسباب مجتمعة ، تقول الكاتبة انه لا يمكن ان تعتمد

على تصريحات سارتر فقط . ومع ذلك تنطلق منها ، وتبحث عن مطابقتها للمعنى الحرفي للمسرحية ، وعلاقتها بما كتبه سارتر في نفس الفترة . وتلاحظ ان المتفرج المتوسط والناقد لا يواجهان العرض المسرحي قبل ان يكوّنا فكرة عنه . فعادة ما تنشر الصحف ، قبل اول عرض للمسرحية ، معلومات عن الموضوع ، والممثلين ، وتنشر احاديث مع المؤلف والمخرج ، وتسعى من خلال كل هذا الى لفت نظر القراء اليها ، ولابد من تحليل كل هذه النصوص لبيان تأثيرها على تلقّي المسرحية . واذا وجد البرنامج ، وجب تحليل ما ورد فيه ايضا . فعادة ما يعتمد عليه نقاد الصحف اليومية في كتاباتهم . وقبل ان تحلل المؤلفة مقالات النقاد ، تحاول ان تعطي لقراء كتابها فكرة عن رد فعل الجمهور عندما عرضت المسرحية لأول مرة .

اما المقالات ذاتها ، فتقدمها الكاتبة وفقا لتتابع تواريخ نشرها ، مع ذكر اهميتها من حيث الكم . وتقدم نتائج تحليلها ، بعد تقديم صورة عامة لأراء النقاد حول المسرحية . وتتمثل هذه النتائج في صورة المؤلف من خلال المقالات ، وعناصر العرض بعد تجميعُها وفقا للموضوعات التي اثيرت ، والقيمة الدرامية ، والأخراج ، الخ . .

وترجع الكاتبة ايضا الى مقالات المجلات لتؤكد وتعمق النتائج التي توصلت اليها . واذا كانت المسرحية قد اثارت نقاشا او جدلا ، توقفت عندهما الكاتبة ، كما تتوقف عند الاحداث الصغيرة التي ارتبطت باخراج المسرحية . وفي النهاية ، تحاول الكاتبة ان تبين الى اي مدى يعبر تلقي النقاد للمسرحية عن تلقي الجمهور لها ، وتبحث عن اسباب « سوء التفاهم » بين المؤلف والجمهور .

● ● ●

بعد هذه المقدمة الوافية ، تتحدث الكاتبة عن مفهوم سارتر للمسرح ، من الناحية النظرية ، لأن هذا المفهوم هو الخلفية التي تعتمد عليها في تحليلها للمقالات الصحفية . وتلاحظ ان سارتر عرض افكاره عن المسرح في عدد من النصوص التي كتب اغلبها في ظروف خاصة ، ويتمثل معظمها في محاضرات وأحاديث .

ففي كتابه : « ما هو الأدب ؟» . . لم يخصص سارتر للمسرح الا خمسة عشر سطراً . وعندما تحدث عن الأدب ، قَصَدَ به حتماً النثر او الرواية . وبالتالي ، يمكن ان نفترض ان اللون المسرحي كان مستبعدا من الأدب الملتزم . لكن نصوص سارتر النظرية عن المسرح تثبت ان الأفكار الرئيسية التي جاءت في : « ما هو الأدب ؟» تنسحب على المسرح ايضا . هذا ، ولم يشعر هذا الكاتب ابدا بحاجة الى عرض افكاره عن المسرح بطريقة منظمة ، مع ان عدد مسرحياته يفوق عدد رواياته . ويرجع ذلك بصفة خاصة ، لا الى اهمال سارتر للفن المسرحي ، كما زعم البعض ، وانما الى نظرته الى الأدب والمسرح ، منذ ان كان طفلاً على انهما شيئان مختلفان كل الاختلاف .

وتلاحظ الكاتبة ان فلسفة سارتر مرت في تطورها بمرحلتين رئيسيتين : مرحلة « الوجود والعدم » (١٩٤٣) ، ومرحلة « نقد العقلية الجدلية » (١٩٦٠) . ويقول الناقد برنار دورت ، بوجود مفهومين مسرحيين مختلفين ، يقابل كل منهما واحداً من هذين النظامين الفلسفيين . فالمسرح « كما فهمه سارتر في المرحلة الأولى : صراع بين الحقوق في موقف يصور مشكلة حالية في شكل اسطوري لكي يواجه المتفرجون والفهم ومسؤولياتهم بالتالي » . (ص٣١) . اما في المرحلة الثانية ، فحلّت جدلية الانسان / العالم ، محل المواجهة التي تؤدّي الى الصراع حول الحقوق .

وتشير الكاتبة الى اوجه الشبه والاختلاف بين سارتر ، وب . برخت : كلاهما يسعى الى المساهمة في

تغيير العالم ، من خلال المسرح . لكن سارتر يختلف عن برخت في نقطتين : انه لا يريد ان يفرض ايديولوجيا معينة على المتلقي ، ويصر على مشاركة هذا الاخير الوجدانية . ولا يكتب ادبا دعائيا ، بل يرفض دائما فكرة المسرح الهادف ، اي المسرح الذي يحاول ان يدافع عن ايديولوجيا معينة ، واثبات شيء ما ، باختصار المسرح الذي ينحاز فيه المؤلف لفكرة ما . هذا ويكتفي سارتر بطرح المشاكل ، بدلاً من حلها . . ويرى ان المتفرج ، لا المؤلف ، هو الذي يجب ان ينحاز لفكرة ما . اما برخت ، الذي يكن له سارتر تقديرا عميقا ، فلا يحترم هذا المبدأ ، لأن مسرحه الملحمي - يحاول ان يثبت شيئا ما ، ويقدم الدرس الذي يتحتم على المتفرج ان يستخلصه . في حين يرفض سارتر الأدب الذي يضع النقط فوق الحروف ، والذ يسعى الى تغيير العالم من خلال الأدب ، لا يضحي بالأدب في سبيل الالتزام .

• • •

وتعتبر مسرحية « الذباب » مسرحية مناسبات ، اذا جاز القول . كان سارتر ينتظر من كتابتها الكثير . وقالت سيمون دي بوفوار ، انها كانت « تمثل شكل المقاومة الوحيد المتاح لسارتر » - (ص٥١) . وهذا يعني ان سارتر استهدف بكتابتها الاحداث السياسية الراهنة فقط . لكن هذا الرأي في حاجة الى تحقيق : « هل استهدف سارتر اولا الأحداث السياسية الراهنة ، وعبر عن رسالته هذه بلغة فلسفية ، ام اراد ان يكتب دراما فلسفية اندست فيها اصداء الأحداث الراهنة ؟ » (ص٥١) .

ولكي تجيب على هذا السؤال ، تتحدث الكاتبة عن مفهوم سارتر للحرية اثناء الاحتلال ، وبعد الاحتلال .

اثناء الاحتلال ، استطاع سارتر ان يقرب الحرية من القدر ، لأن الانسان ، كما قال في « الوجود والعدم » ، محكوم عليه بالحرية . . فالحرية قدره . . وحتى عندما يتخلى عنها ، يفعل ذلك بحرية . في النماذج القديمة ، يقوم (أوريست) بتنفيذ ارادة الآلهة . اما في « الذباب » ، فيرفض اوريست وصاية زيوس لأنه يعرف انه حر . ومقتل ايجيست وكليتمنسترا هو الفعل الذي يختار به ذاته ، ويؤكدها كذات حرة . وقرار القتل الذي اتخذه ، يمثل تحوله الوجودي . ويرى سارتر ان الحرية التي يجسدها اوريست في بداية المسرحية ، ليست في الواقع الا حرية مضادة . فمفهومه الخاص للحرية يتناقض مع القدرية من ناحية ، والحرية غير الملتزمة من ناحية اخرى . ويطالب اوريست بالحرية من أجل نفسه فقط . فقتله الملك المغتصب ، وخروجه من المدينة ووراءه الذباب الذي يرمز الى الندم ، يخلص سكان مدينته ارجوس من « سوء النية » .

والحرية ، في نظام سارتر الفلسفي ، لا توجد كنقطة بداية فقط ، بل توجد على المستوى الاخلاقي ايضا ، كهدف يجب الوصول اليه . ولا يكفي الانسان ان يكون حراً ، بل يجب ان يتحمل مسؤولية حريته .

اذن ، عبر سارتر عن نواياه اثناء الاحتلال بعبارات فلسفية فقط . ومن ثم ، يمكن القول بأن « الذباب » مثال لما جاء في « الوجود والعدم » . لكن الامر اختلف اختلافا تاما بعد التحرير . ففي اغلب التصريحات التي ادلى بها سارتر بعد التحرير ، أكد انه كتب « الذباب » لمهاجمة المحتل الالماني ، وان الاسطورة كانت بمجرد وسيلة لاخفاء نواياه عن الرقابة : « لقد اردت ، بكتابة مسرحيتي ، وبوسائلي المتواضعة ، ان اساهم في استئصال شيء من داء الندم . . وكان لابد من تشجيع الشعب الفرنسي » - (ص٥٥) .

وكان قد نشأ ، عن الرسائل التي يوجهها الماريشال بيتان الى الامة الفرنسية ، وتذيعها الاذاعة ، وتنشرها الصحف ، احساس جماعي بالذنب ، مما كرس الاستسلام الناتج عن الهزيمة . وهكذا تحولت الى

الداخل النزعة العدوانية التي كان يجب ان توجه الى المحتل وحلفائه ، واصبح الفرنسيون عاجزين عن المقاومة . واراد سارتر بكتابته لمسرحية « الذباب » ان يعالج هذا الوضع . وهكذا يفسر الواقع السياسي في تلك الفترة نوايا سارتر . وفسر سارتر الرسالة التي يجب ان تقرأ ، من خلال الاسطورة اليونانية ، بقوله : « يرمز شعب آرجوس الى الشعب الفرنسي ، ويرمز اوريست الى قلة من الفرنسيين قامت بقتل الألمان » - (ص٥٧) . وبما ان بيتان كان يحث الفرنسيين على الندم والخضوع ، اخترع سارتر الاحتفال السنوي بالموتى ، حتى يظل الخوف مسيطرا على ابناء آرجوس . اما خطيئتهم الأولى ، فتتمثل في عدم ثورتهم على مقتل اجاممنون . كذلك ، تطرح المسرحية بعض القضايا من خلال البعد السياسي لخاتمتها . كان من المتوقع ان يستولي اوريست الثوري على السلطة ، بعد قتل الطاغية ، وان يكون مجتمعا اكثر عدالة . لكنه يرحل عن المدينة . ويقول المؤلف في هذا الصدد : « عندما عُرضت (الذباب) ، أوخذت كثيرا لأنني جعلت اوريست يرحل وحيدا . لكن الظروف السياسية كانت قد دعتني الى تصوير الامور على هذا النحو . كان اوريست يجسد حركات المقاومة المختلفة التي لم تضع برنامجا تفصيليا ، لكنها حاولت ان تحرر الشعب الفرنسي من القهر . ولم يوضع هذا البرنامج الا بعد التحرير . . »[٦٣] .

وتختتم الكاتبة حديثها عن نوايا سارتر بالسؤال الآتي :

- ماذا كان يقصد سارتر بكتابته « الذباب » ؟

وترد قائلة : ان تصريحات سارتر اثناء الاحتلال كانت منصبة على البعد الفلسفي فقط ، لكنه عبّر عن نواياه بعد التحرير ، بعبارات سياسية ايضا . فهل يعني هذا انه خلق المعنى السياسي بعد كتابة المسرحية ليبرر نشرها وعرضها بموافقة سلطات الاحتلال ، كما زعم البعض ؟

وترد الكاتبة بالنفي ، لأن الظروف وحدها هي التي جعلت سارتر يؤكد هذا البعد او ذاك . ويوجد اكثر من سبب جعل سارتر ينحو هذا النحو . فبعد الاحتلال ، اصبح من الممكن ان يقول بصوت عال ما كان لا يخاطر حتى بالهمس به اثناء الاحتلال . وربما احسّ الكاتب بالفعل بالحاجة الى تبرير موقفه ، على حد قول اعدائه . هذا ، بالاضافة الى ان اهتمامه بالسياسة كان قد زاد بعد التحرير .

وفي فترة معينة ، رأى ان وجود الأدب لا يبرره الا تأثيره المباشر على الواقع . وفي ١٩٦٥ ، اعترف في لحظة كان قد فقد فيها كل آماله الخاصة بسلطة الأدب الحقيقية ، بأن اسطورة اوريست اتفقت الى حد كبير مع « اختيار تلقائي » . فلقد رأى فيها « إنساناً في موقف » ، وكان يبحث عن هذا الانسان ، وبالتالي اغراه تحويل « مأساة القدر » القديمة الى « مأساة الحرية » الحديثة . وقال كذلك لبرنار دورت في عام ١٩٧٩ :

- كنت اتنزه ذات يوم ، بعد الظهر ، وفجأة . . وجدت بداية « الذباب » !!

هكذا تسقط النظرية التي تقول ان سارتر اختار اسطورة اوريست لكي يخدع الرقابة الالمانية . واذا كان قد لجأ اليها ، فلأن « اي ابداع جديد كان يأخذ عنده شكلا اسطوريا ، منذ البداية » . . (ص٦٤) . . نظراً لثقافته اليونانية واللاتينية ، فضلاً عن أن شكل « الذباب » الأسطوري مكّنه من عدم تجاوز حدود « اللياقة » .

وحاول سارتر ان يوفق بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الحدث التاريخي . هذه المحاولة ، وسيطرة المستوى الميتافيزيقي على المسرحية ، هما المسؤولان عن الغموض

الذي يكتنف خاتمتها : فالالتزام ، كقضية اخلاقية شخصية ، لا يمكن ان يكون اساسا للعمل الجماعي .

اما المسرحية ، فيمكن ان تقرأ قراءات عدة : يمكن ان تقرأ قراءة نفسية ، تفسر علاقة اوريست بزيوس ، بعلاقة سارتر بجده ، ويمكن ان تقرأ قراءة ماركسية ، ترى في اوريست ثائرا يسعى الى مجتمع بلا طبقات ، او قراءة مسيحية تفسر المسرحية بمحاولة اثبات الالحاد . وتلاحظ المؤلفة ان هذا البعد فرض على المسرحية فرضا ، فهو يجعل منها هجاء موجها للكاثوليكية خاصة ، مع ان سارتر نفى صراحة انه استهدف بها « الاحساس المسيحي بالخطيئة »

وتتوقف المؤلفة عند « الذباب » . . وموقف الرقابة الألمانية منها . وتلاحظ ان عدد المسرحيات التي عرضت لأول مرة ، او اعيد عرضها ، ودخل المسارح ، دليل على ان الحياة المسرحية في باريس كانت منتعشة للغاية اثناء الاحتلال . وكان المسرح قد تحول ، في هذه الفترة ، الى بديل لكافة انواع التسلية التي كانت غالية آنذاك : اثرت قلة المواد التموينية على حفلات العشاء والاستقبال ، وقضى عدم توافر البنزين على عطلة نهاية الاسبوع في الريف ، وقلت منافسة دور السينما للمسرح ، لأنها لا تعرض افلاما امريكية ، ولأن الفرنسيين يقاطعون الافلام الالمانية .

لكن السبب الرئيسي لانتعاش المسرح في تلك الفترة ، في رأي المؤلفة ، هو حاجة الباريسيين الى الهرب الى عالم آخر ينسون فيه هموم حياتهم اليومية . وتتساءل صاحبة الكتاب عن موقف السلطات الألمانية التي كانت تسيطر على الحياة الثقافية في باريس من هذا الانتعاش ، وكيفية مساهمتها فيه . وتقول ان السلطات الألمانية كانت تجبر مديري المسارح على ادارة مسارحهم ، مع الأخذ في الاعتبار « الموقف الراهن » ! ويعني هذا : أن « يُحذف على خشبة المسرح أي جدل سياسي يمكن أن يثير سوء التفاهم ، وأي تفسير قد يولد التوتر بين الشعبين الألماني والفرنسي » . (ص ٧٨) .

وكان المسرح اذن ، شأنه في ذلك شأن الثقافة عامة ، وسيلة يستخدمها المحتل لأغراض سياسية . والمسرحيات الثلاث التي اعتاد النقاد النظر اليها على أنها مسرحيات « مقاومة » ـ بعد التحرير ـ : « الذباب » ومسرحية ج . آنوي : « انتيجونا » ، ومسرحية ك . فرموريل : « جان معنا » ـ استطاعت أن تحصل على اذن من الرقابة ، وأن تُمثل تحت سمع المحتل وبصره . ولكي يفسروا ذلك ، افترضوا أن الأساطير التي تعالجها هذه المسرحيات قناع يخفي مضمونها السياسي عن أعين الرقابة . وهذا ما أكده سارتر بالفعل بالنسبة لمسرحية « الذباب » . وقال في هذا الصدد ، في عام ١٩٥٩ : « اذا كانت المسرحية قد قدمت للرقابة الألمانية ، فلقد حدث هذا بعد مناقشتها في اللجنة الوطنية للكتاب ، والسماح بعرضها » (ص ٨٧) . وكانت اللجنة المذكورة منظمة مهنية تضم كتاب المقاومة داخل الجبهة الوطنية .

فيما يتعلق بالاخراج ، يبدو أن النص الذي اعتمد عليه دولان ، مخرج المسرحية ، كان في جوهره مطابقا للنص الأصلي . لكن ، ما هو البعد الذي أكد عليه المخرج ، أثناء قيامه بمهمته ؟

تدل الصور الخاصة بالديكور والأزياء على أن المخرج أراد ألا يبتعد عن الأزمنة القديمة ، والمسرح الاغريقي بالذات ، ما دام قد ألبس الممثلين ـ باستثناء أصحاب الأدوار الرئيسية ـ أقنعة وأحذية عالية . كذلك ، أكدت العناصر البصرية في الاخراج على الجانب البربري في اليونان القديمة . وأراد المخرج ، فيما يبدو ، أن يحقق نوعا من المسرح الشامل . ففيها عدا رقصات إلكترا وكبير الكهنة ، التي يتطلبها العرض ، اشتمل هذا العرض على بعض الأغاني والموسيقى التصويرية .

وتقول الكاتبة إنه في عام ١٩٤٣ ، كانت الصحف التي تفهم الموضوع الذي تعالجه في كتابها ، ممثلة في تسع صحف يومية ، وحوالي عشرين صحيفة أسبوعية ، أو نصف شهرية سياسية ، وثقافية ، ومصورة .

قدم سارتر مسرحيته للقراء ، في حديث أجري معه في ٢٤ ابريل ١٩٤٣ ، واستهدف الحديث : المعنى الفلسفي للمسرحية بصفة خاصة ، لكن المعنى السياسي أيضا بدا واضحا فيه . ويكشف الحديث عن بُعد آخر ، إذ وضع في سياق المناقشات التي كانت دائرة آنذاك حول المأساة ، ونجد صداها في الأبواب الثقافية في الصحف . ولم يكن بعث الأساطير القديمة شيئا بدعه المسرح في ظل الاحتلال . ففي الثلاثينات ، كان ج . جيرودو ، ومن قبله أ . جيد ، وج . كوكتو ، قد أشاعوا « موضة » الحديث عن مصير الانسان المعاصر من خلال هذه الأساطير . لكن بعث المأساة اكتسب ، في ظل الاحتلال ، حيوية جديدة ، في المناقشات التي كانت دائرة حول المسرح . كان كتّاب المسرح يرفضون « الماركسية الفنية » التي ترجع الى ما قبل الحرب ، ويتجهون الى المأساة الاغريقية التي ألقى (نيتشه) الضوء عليها . وجدير بالملاحظة أن خاصية المأساة تتمثل في قبول الانسان المخطىء لقدره ، لكي يستعيد الكون توازنه ، وهو لا يختار هذا القدر ، بل تفرضه الآلهة عليه . ومثل هذا اللون ، الذي يساند النزعة القدرية ، كان يتفق كل الاتفاق مع رؤية العالم كما أشاعها الجنرال بيتان . فلقد كان يرى أن هزيمة الفرنسيين عقاب لهم عن الخطايا التي ارتكبوها في عهد الجمهورية الثالثة .

وعند أول عرض للمسرحية ، خاطب مخرجها (دولان) قراء احدى الصحف قائلا : « لا يمكن الحكم جيدا على أي عرض قبل الاختيار الأخير الذي يخضع له ، ويتصل خلاله بالجمهور . عندئذ فقط ، يثير التعاطف أو النفور ، وكل منها يأتي بجزء حي في لعبة العرض المسرحي » - (ص ١٠٥) .

هل كان يعني المخرج بقوله هذا اعتبارات عامة ، أم كان يتنبأ بالآراء المتضاربة التي أبديت ، وأراد أن يحذر الجمهور بقوله هذا ؟

ويواصل (دولان) حديثه بقوله : ان المسرحية كانت تطرح كثيرا من المشاكل الفنية التي تتطلب حلا ، وان شكلها الحديث فرض على الممثلين أداء متنوعا ، يُخفي المأساة وراء السخرية في أغلب الأحيان . وذكر الممثلين الصامتين الذين يتكون منهم الكورس ، وجميعهم من تلاميذ مدرسته الذين تلقوا تدريبا خاصا على استعمال القناع ، والغناء ، والحركات الجماعية . باختصار ، عبّر (دولان) في حديثه عن رغبته في إتقان عمله كمخرج .

ويبدو ، من خلال مقال كتبه أحد النقاد الألمان ، أن الجمهور الذي عُرضت أمامه المسرحية في عرض خاص ، كان يضم الصفوة الأدبية . . « الفياضة بالحماسة » ! فهل يعني هذا أن ضيوف دولان والنقاد فهموا رسالة سارتر السياسية التي تضمنتها المسرحية ؟ ويرد العارفون ببواطن الأمور بالايجاب : كتبت (سيمون دي بوفوار) على سبيل المثال : « يستحيل الاخطاء في فهم معنى المسرحية . . وأحدثت كلمة (الحرية) انفجارا مدويا ، عندما نطق بها أوريست . . »

وفيما يتعلق بالجمهور ، تقول المؤلفة ان أصداء أول عرض غير موجودة . . في حين يمكن تقديم بعض المعلومات عن الجمهور الذي شاهد المسرحية في الموسم التالي . ويقول الناقد (ر . م . اليريس) ان هذا الجمهور كان مكونا أساسا من حشد غير واع ، من ناحية ، وشباب مثقف ، من ناحية أخرى . وتشهد مقالات أخرى على وجود الطلبة بين المتفرجين . وكان

(دولان) أثيرا لديهم ، ويجتذبهم بالأسعار المخفضة التي يخصهم بها . وكان يمكن أن يعتمد دولان أيضا على « الصفوة المسرحية » التي تابعت مراحله المختلفة ، ولم تكن بحاجة الى انتظار هذا المقال أو ذاك لكي تشاهد عروضه المسرحية الجديدة . ويقول أحد الشهود ان جزءا من الجمهور كان مكونا من المثقفين المعارضين الذين كانوا يتجمعون أثناء عرض مسرحيات سارتر وكامو ، ليؤكدوا تضامنهم مع النزعة اللاتوافقية . ويقول آخر ان المتفرجين في الصالة كانوا يرتدون الزي الرسمي الالماني . كان الجمهور مكونا اذن من البورجوازية المثقفة ، والمثقفين المعارضين ، والشباب المثقف ، والجمهور الطليعي القديم ، والعسكريين المحتلين ، لكننا لن نعرف أبدا على حد قول المؤلفة . نسبة كل مجموعة من هذه المجموعات الى مجموع المتفرجين ، ولن نعرف أيضا رأي كل فرد في هذه « الأغلبية الصامتة » ، عندما شاهد المسرحية . لا تبقى اذن الا امكانية وحيدة ، الا وهي سؤال « الأقلية الفعالة » . . أي النقاد ، عن انفعالاتها . ويتمثل عمل هذه الأقلية في ثلاثة وثلاثين نصا ، تختلف من حيث الطول والنبرة ، والحكم . وقدمت الاذاعة أيضا عرضا للمسرحية ، لكن البرامج التي خصصت له أذيعت على الهواء مباشرة ولم تترك أي أثر . وجدير بالذكر أن الجريدة الالمانية : Pariser Zeitung نشرت مقالين بقلم اثنين من النقاد : أحدهما ألماني والآخر فرنسي . مما يدل على اهتمام المحتل الألماني بالمسرحية . فالصحيفة اليومية كانت تخصص مساحة كبيرة للثقافة ، لكنها لا تتضمن بابا ثابتا عن المسرح .

وأبدى ثلثا النقاد عداء واضحا للمسرحية ، خاصة أولئك الذين كانوا يكتبون في الصحف العامة ، وعلى رأسهم الناقد : آلان لوبرو .

هاجم هؤلاء النقاد الشكل البالي للمسرحية وافتقارها الى الصفات الدرامية والابتكار ، وخطتها ، واخراجها . في حين قال نقاد آخرون ان العرض كان ناجحا . وقال ثلاثة منهم ان « الذباب » احتلت مكانة استثنائية . وأيا كانت الآراء التي أبديت في هذه المقالات فهي تدل على أن سارتر كان قد اكتسب بعض الشهرة في الأوساط الأدبية ، لكنه لم يكن معروفا في الأوساط المسرحية . ودليل ذلك أن البعض أخطأ في كتابة إسمه ، في حين قال البعض الآخر إنه كتب رواية لفتت الأنظار ، فقط لا غير ، أو أنه فيلسوف . وقدم بعض النقاد صورة كاملة للكاتب . . قال أحدهم انه كاتب مقال « رائع » وروائي « ساحر » . . وقال آخر انه كتب مقالات فلسفية « يسكنها احساس مر بالتمرد » (ص ١١٥) . . وانه قاص « يسعى بلا جدوى الى اعطاء مغامرة الانسان معنى ، من خلال واقعية بغيضة في أغلب الأحيان ، وتفصيلية الى أقصى حد » . (ص ١١٥) . وفيما يتعلق بالمستوى الجمالي للمسرحية إنتاب الشك بعض النقاد ، وتساءلوا عما اذا كان من الضروري أن يكون الفيلسوف الجيد والروائي الجيد كاتبا مسرحيا جيدا . ولا يوجد في مقالات كل هؤلاء النقاد ما يؤكد الفكرة التي شاعت آنذاك عن سارتر ، ألا وهي معارضته للمحتل الالماني . واذا افترضنا أنها شاعت حقا ، فهي لم تتجاوز أوساط المثقفين ، على الأقل عندما عرضت المسرحية لأول مرة .

واكتفى أغلب النقاد بعرض موضوع هذه المسرحية الجديد ، على المستوى الحَرْفي ، لينقلوا معناها الى قرائهم . على سبيل المثال ، بدأ البعض حديثهم بالعبارة الآتية : « يعود أوريست الى آرجوس » ، وأنهاه بقوله ان « أوريست يغادر آرجوس وهو يجر وراءه آلهة الانتقام » ، ويعني هذا ان حديثهم اقتصر على المستوى الأسطوري . أكثر من هذا ، ذهب بعض النقاد الى حد عدم ذكر موضوع المسرحية ، لاعتقادهم بأنه معروف ،

بلا شك . ويرجع ذلك ، الى حد ما ، الى تعبهم من « الأوريستية » ، ونظرهم اليها من خلال عاداتهم القديمة ، ومفهومهم للمأساة الاغريقية القدرية ، والى انهم لم يدركوا أن سارتر أدخل على مسرحيته تغييرات جذرية جعلتها تختلف تماما عن النموذج القديم . هكذا غاب مفهوم الحرية ، رغم كونه أساسيا ، في نصف المقالات ، وحتى النقاد الذين ذكروه ، مرّوا عليه مر الكرام . وقليل من النقاد اعترف بأن الحرية تحتل مكانا مركزيا في المسرحية .. وحاول أن يتجاوز اطارها الأسطوري .

وكانت « تيمة » الندم أسعد حظا من مفهوم الحرية . لم يذكر عشرة من النقاد كلمة الندم قط .. وأدرك نصف النقاد أن أوريست لا يشعر بالندم ، بعد القتل ، وأن الذباب يرمز الى آلهة الانتقام . ولمس البعض العلاقة بين المفهومين الأساسيين في المسرحية ، ولاحظوا أن أوريست لا يشعر بالندم لأنه حر ، لكنهم لم يتوقفوا عند هذه النقطة . وأدرك قليل من النقاد أن ايجيست يدع عيد الندم أو الاحتفال بالموتى لكي يضمن حكما هادئا مستقرا . ورأى كل النقاد في الندم موضوعا ضمن موضوعات أخرى ، في صورة جديدة من أسطورة أوريست رسمها سارتر ، ولم يروا أي علاقة بين هذه « التيمة » وحياة الفرنسيين في ظل الاحتلال .

ونلمس التغيير الذي طرأ على المأساة الاغريقية - في « الذباب » - في شخصية أوريست بصفة خاصة . ففي « أوريستية » اسخيلوس ، يقتل أوريست ايجيست وكليتمنسترا ، لكي يطيع أمر الآلهة . أما في « الذباب » ، فيعصى أوريست أمر زيوس الذي كان قد أشار اليه بالرحيل عن آرجوس . وفي هذه النقطة بالذات ، نرى أن النقاد ظلوا أسرى الاطار الأسطوري القديم . فأغلب الذين أبدوا رأيا في هذا الصدد ، قالوا ان إلكترا هي التي « تجعل من هذا الخروف نمرا متعطشا للدماء » (١١٨) . وأبدى بعضهم دهشته للطريقة السريعة التي يتحول بها أوريست الى الايمان بالجريمة . وقال أحدهم في هذا الشأن ان أوريست يعي « دوره التاريخي » ، خلال حديث لا يستغرق الا بضع دقائق . والديناميكية الكامنة في اسطورة أوريست هي التي جعلت النقاد ينسبون الى شخصيته أسبابا لم يتوقعها سارتر ، لا سيما أنه يفتقر الى الدافع النفسي ، وفقا لفلسفة سارتر . والمتفرج الذي لا يعرف فلسفة هذا الكاتب يحاول أن يربط الأسباب بالنتائج كما يفعل في الحياة . وغياب الدافع النفسي عند أوريست يؤدي هنا وظيفة « الفراغ » الذي يملأه المتلقي عادة كيفما يشاء .

وتلفت الكاتبة النظر الى السبب الذي جعلها تتوقف طويلا عند رد فعل النقاد أمام معنى « الذباب » ويتمثل هذا السبب في رغبتها في أن تثبت أن هؤلاء النقاد توقفوا عند المستوى الأولي للمسرحية ، ولم يفهموا معناها ، وظلوا عند معناها الحرفي . ولأن أغلبهم لم يرتح للمسرحية ، فقد اهتم بصفة خاصة بالجانب الجمالي فيها أو الاخراج .

وخاطب اثنان من النقاد جمهور الشباب في مقالاتهما ، ووضعا « الذباب » في تيار تجديد المأساة ، واستخدما في هذا الصدد مسرحية ج . كوكتو : « الآلة الجهنمية » كمرجع . قال أحد هذين الناقدين - ب . ل . مينيون - ان سارتر أعاد تشغيل الآلة الجهنمية ، التي سبق أن بيّن كوكتو كيفية عملها وخضوعها للقدر . لكن « سرعان ما تقلق الآلهة ، لأن آلتها التي يستخدمها الانسان معرضة للكسر . فانسان العصر الحديث شهد تفجر الحرية في ذاته . ولا تستطيع الآلهة القيام بأي عمل ضد هذه الحرية ، والانسان الذي خلقته ، لأنه انسان مسؤول ، ويبصر بأفعاله » (ص ١١٩) . وجدير بالذكر أن هذا الناقد امتدح مسرحية سارتر الى أقصى حد : « هذا بلا شك أهم عمل درامي صفق له

الجمهور من عدة سنوات » (ص ١٢٠) . وقال في المقالات التي كتبها عنها بعد التحرير مباشرة ، انها مسرحية « مقاومة » بمعنى الكلمة ، اذ يدفع فيها سارتر الجمهور الى الوعي بموقفه المأساوي ، بلا رحمة . وأكد الناقد الثاني ـ معتمدا بلا شك على الحديث الذي أجري مع سارتر أن المسرحية كتبت من أجل الحوار الطويل بين زيوس وأوريست ، وقال ان « الذباب » فيها شيء أعمق من « الآلة الجهنمية » ، فهي « مأساة الانسان في العصر الحديث ، انسان لا يخضع فجأة لارادة الآلهة ، ويريد أن يتحرر من نير عبوديته ليفلت من القدرية ، وما هذه الأخيرة الا تعبير عن انعدام ارادته » (ص ١٢٠) .

والغريب أن يكون ناقد الصحيفة الالمانية Pariser Zeitung هو الذي أحس بالذات بفكرة الحرية التي تهدف اليها المسرحية ، ورأى أن لها صدى عاليا . فلقد لاحظ أن سارتر لا يهتم الا بالفعل ، بعكس (هوفمان) الذي جعل من الانسان الواعي بذنبه محور مسرحيته « إيفيجينيا » . ففي « الذباب » ، يتخذ الشعب موقفا يتعارض مع موقف الفرد ، ويرمز الذباب الى الذل والاهانة . وأوريست ، عند سارتر لا يلجأ الى القتل رغبة في الانتقام ، وانما في الحرية . فهو لا يطرد أشباح الغرائز بعيدا عن الجماهير لكي يسعد هذه الأخيرة أو يتولى الحكم ، وانما يفعل ذلك سعيا الى مجد الانسان الأعلى ، ولا شك أن الناقد يقصد بقوله هذا نقل فكر نيتشه الى المسرح . وأدرك هذا الناقد جيدا أن سارتر يعالج من خلال الأسطورة وتحت ستارها ، موضوعا يرتبط بالأحداث الراهنة . فلقد أكد في البداية على الشعبية الكبيرة التي حظي بها المسرح الباريسي بعد الهدنة ، وقال ان المسرح أصبح ، كما كان في فترات ازدهاره ، ساحة تدور فيها المعارك الفكرية . وفي معرض حديثه عن مسرحيات آنوي ، لاحظ ان المسرح أصبح وسيلة للهرب من الواقع والحلم ، حلم لا شأن له بالواقع ، لكن ظاهريا فقط . وأوحت اليه هذه المسرحية « الرائعة » بالجملة الآتية : « الويل لمن ينادي شخصا يمشي وهو نائم ، ويجعله يستيقظ » (١٢٥) .

فأوريست يطالب بالحرية والحريات ، لكنه يترك الشعب غارقا في الفوضى ، ويذهب ليغرس أفكاره المثالية في مكان آخر . وكذلك فعل سارتر : فلقد أشاع الاضطراب في نفوس المتفرجين ، وانتزعهم من ميلهم الى الهرب ، لكنه لم يُشر الى أي مخرج .

ورأي الناقد الالماني يدعو الى التساؤل عن الأسباب التي يقف على نوايا سارتر ـ فيما يتعلق بالوضع الراهن ـ ، في حين لم يقف عليها نقاد الصحف الباريسية ، في مقالاتهم على الأقل . وتفسر الكاتبة هذا الوضع بقولها ان الناقد الالماني اتخذ منذ البداية موقفا متفهما ، واستهدف معنى المسرحية بصفة خاصة ، ولم يات اهتمامه بالجانب الجمالي الا في المرتبة الثانية . واتخاذه هذا الموقف جعله يربط بين سارتر ، ونيتشه ، وجيد . وكان ربط مسرحية سارتر بنيتشه على الأقل ، طبيعيا جدا ، لأن النازيين كانوا قد جعلوا من هذا الفيلسوف أبا روحيا لهم ولأيديولوجيتهم ، وكان المثقفون الألمان قد ألفوا فلسفته . واذا كان الناقد الالماني قد شبّه أوريست بالانسان الأعلى ، فلأن بطولة أوريست الفردية ليست بعيدة عن ذلك الفرد الأرستقراطي الذي تحدث عنه نيتشه ، الذي يتجاوز الخير والشر ، ويخلق قيمه الخاصة ، ويؤكد حريته . ورأى هذا الناقد أيضا أن خاتمة المسرحية المفتوحة جعلت منها مسرحية نضالية . ففعل أوريست أشاع الاضطراب في نفوس سكان آرجوس ، لكن عليهم وحدهم تقع مسؤولية استخلاص نتائج ذلك الفعل ، وعلى المتفرجين أن يحذوا حذوهم . هكذا وجد صاحب نظرية الأدب الملتزم ناقدا فسّر مسرحيته تفسيرا يتفق كل

الاتفاق مع نواياه ، ولس اللبس والغموض الذي يسيطر على خاتمة المسرحية ، والفرق بين نوايا أوريست والتحرر الفردي .

وقال كل النقاد ان زيوس ، في إطار الأسطورة التي عالجها سارتر ، لا يمثل الا ذاته ، أي إله الأساطير القديمة . لكن ناقدا واحدا ـ كان يكتب في الصحف المصرح بها في تلك الفترة ـ تحدث عن منظور مسيحي . هذا الناقد هو هنري جيبون ، الذي رأى في زيوس و لا أوريست أو إلكترا ـ الشخصية المحورية في المسرحية . لقد فسّر معارضة زيوس لأوريست بأنها قطيعة بين اله المسيحيين و « الانسان الذي اصطفاه » ، ذلك الانسان الذي استخدم حريته ضد خالقه ، ورفض طاعته . ورأى أن القيمة الرئيسية في « الذباب » هي فداء آدم . . « الانسان المتمرد » ، بموت المسيح . وهكذا ربط بين تمرد أوريست والخطيئة الأولى ، وقال ان هذه الخطيئة بالذات هي الفعل الذي ينتزع به أوريست نفسه من اللاأصالة كما يفهمها سارتر . أكثر من هذا : أراد أوريست ، بارتكابه لجريمته ، أن يكفر بدوره عن خطيئة سكان آرجوس الأولى ، الا وهي كتمانهم أمر مقتل أجاممنون ، واستعباد كل من ايجست وزيوس لهم . ومن ثم ، لا تتمثل الخطيئة كما صورها سارتر في « الذباب » في عصيان الله ، وانما في طاعته .

واتخذ كل النقاد بلا استثناء تقريبا ، موقفا وصفيا خاليا من أي حكم ، عند حديثهم عن معنى « الذباب » ، وطبقوا على المسرحية مجموعة من المبادىء العالمية ، فيما يبدو ، وقدموا عامة الشكل على المضمون والمعنى . قال عدد منهم ان خطأ سارتر الأساسي يكمن في مخاطرته بالكتابة للمسرح ، في حين يفتقر الى الصفات المطلوبة في الكاتب المسرحي ، وقال أحدهم ان أكبر دليل على ذلك هو عدم استغلاله العناصر الدرامية التي تحملها أسطورة أوريست في طياتها . فبدلا من أن يجعل من لقاء أوريست وإلكترا ، اليتيمين ، موقفا ذا أثر مسرحي مؤكد ، تحدث باستفاضة عن حالة إلكترا الذهنية وطباع أخيها . كذلك ، لم يسدل الستار بعد ذروة المسرحية ، أي مقتل ايجست وكليتمنسترا ، بل عاد بالأخ وأخته الى المسرح ، لكي يسبر كل منهما أغوار ذاته . وقال ناقد : لا نريد هذه « الثرثرة التي لا تنتهي » . . وهذه « المساومات الدائمة » . . وهذه « المناقشات الرتيبة » . . . لأن كل هذا يؤدي الى الاطالة في الحديث ، وافتقاد المسرحية الى الحركة ، وانعدام الفعل . وأسوأ ما في الأمر أن الضربة التي يوجهها أوريست لقتلة أبيه لا تثير خوف المتفرج ، بل تجعله يشعر بالملل ، لأن سارتر لم يحترم القاعدة الأرسطية الخاصة ببناء المسرحية . وكان سارتر قد قال ، في تقديمه لمسرحيته عام ١٩٤٣ : إنها « مأساة » ، وكان السياق المسرحي المعاصر له قد سعى الى تجديد هذا اللون . ورأى بعض النقاد أن التجديد موجود في مسرحية سارتر ، لكن أغلبهم رأى عكس ذلك . وربما كان هذا هو السبب الذي جعله يسميها : « دراما » عندما نشرها . وترى مؤلفة الكتاب أن هذه التسمية أكثر ملاءمة لطابع المسرحية « الهجين » ، ما دامت تشتمل في آن واحد على بعض العناصر المثيرة للانفعال وبعض اللحظات الكوميدية . ويتفق هذا مع فكرة سارتر التي تستهدف في نفس الوقت مشاركة المتفرج ، والمباعدة بينه وبين العرض الذي يشاهده .

ورأيُ النقاد عامة في لغة المسرحية يُماثل رأيهم في بنائها الدرامي . لاحظ البعض أن أسلوب سارتر « الجيد » يدل على موهبته اللغوية . . لكن سرعان ما تداركوا الأمر ، وقالوا ان هذه اللغة لا تناسب المسرح لأنها لغة « أدبية » صرفة ، ولغة علمية وفلسفية . ذلك أن سارتر ظل أديبا ، وصاحب نظرية يقظا ، و « جامع

كلمات » . . رغم الجهد الذي بذله لكي يرقى الى مستوى الشعراء . وأستاذ الفلسفة دائما وراء الكاتب المسرحي .

هكذا استخدم سارتر المسرح كأداة للتعبير عن أفكاره . واتخاذه هذا الموقف عمدا أضر بحركة المسرحية وأساء اليها ، وسلبها التلقائية والحياة ، وهما السمة الأساسية للعمل الفني الأصيل . لذلك ، لم يحتفظ أوريست والكترا ، من شخصيتها المأساوية ، الا بالاسم فقط . فالنقاش يدور ، في الواقع ، بين مفهومين فكريين أكثر مما يدور بين شخصيتين من لحم ودم . وهذا رأي كثيرا ما سمعه سارتر في حياته ككاتب مسرحي .

وتساءل أحد النقاد : « كيف لا يدرك المخرج ، منذ أول (بروفة) . . ان هذا الحوار الذي تحتل فيه الأفكار الفلسفية والأدبية حيزا أكبر من القيمة الدرامية ، لن يحظى باهتمام المتفرج ؟ » (ص ١٣١) .

وأبدى البعض تحفظا ، وقالوا انهم يفضلون قراءة المسرحية على مشاهدتها . . وكشفت احدى المقالات عن أن سارتر ليس حالة فردية ، بل هو مثال لمرض انتشر في المسرح الفرنسي في تلك الفترة ، مرض يتمثل في غزو الكتاب للمسرح ، أي في ظهور كتاب مسرح غير محترفين ، لا يحترمون قواعد التكنيك المسرحي . هذا بالاضافة الى النقاش الذي كان دائرا آنذاك حول « المسرح الأدبي » في مجال النقد . وكان هذا المفهوم المسرحي الجديد ، الذي يؤكد قيمة النص ، قد وضع حدا للخلاف والانفصام بين المسرح والأدب . وكان فكر سارتر لا يزال متشبعا به . لذلك عاب النقاد على مسرحه طابعه الأدبي المفرط ، وطابعه الذهني المفرط أيضا .

وكان الميل الى القبح الذي لمسه بعض النقاد في « الذباب » التيمة الثانية التي سيطرت على نقد المسرحية ، من الناحية الجمالية . حتى هـ . جيون الذي دافع عن المسرحية ، لاحظ أن العيب الوحيد فيها هو اعتماد الكاتب على الخوف ، والقبح والعفن . فلقد استخدم صورا مقرزة تذكر القارىء برواية « الغثيان » في حديثه عن « سوه تية » سكان آرجوس ، الذين يخضعون للآخر ويتخلون طواعية عن حريتهم . فأصبحت آرجوس « جيفة يؤمّها ويؤرّقها الذباب » الذي يتغذى من اللحم العفن الذي تلقيه إلكترا عند قدمي زيوس . واشتملت المسرحية كلها على صور للتحلل ، الذي ينتقل ايضا الى لغة سكان آرجوس ومجال الجنس . ولم يوجد إلا ناقد واحد إكتشف بطريقة واعية هجاء سارتر للمجتمع وراء جماليات الرفض ، والخطّة المتعمّدة ، والرموز البائسة ، والسواد الذي لا ينتهي . وصدم أغلب النقاد بجماليات « الذباب » فلم يقيموا علاقة بينها وبين مضمون المسرحية ، واكتفوا بمقارنة سارتر بجان جيرودو . . آخر من قدّم صورة درامية حديثة لأسطورة أوريست ، فرأوا في « الذباب » محاكاة رديئة « لألكترا » وربط نقاد آخرون بين سارتر وزولا . . فزولا ، الكاتب الطبيعي ، كان قد عارض الفكرة الكلاسيكية القائلة بأن الفن والجمال لايفترقان ، وأعطى القبح مكانة أدبية . وجدير بالذكر أن النقاد الذين كانوا يكتبون في الصحف الباريسية الهامة آنذاك كانوا ينظرون الى القبح على أنه ظاهرة فردية منعزلة ، ولذلك ، لم يستخلصوا النتائج المترتبة عليه في مضمون مسرحية سارتر .

واحتل الحديث عن الاخراج مكانا هاما في مقالات النقاد .

قال البعض ان دولان المخرج الذي كان في الطليعة ، حاول أن يبهر المتفرجين بإخراج متنافر العناصر ، مكوناته الأساليب التي شاعت في السنوات التالية للحرب العالمية الاولى . وقيل هذا عن الديكور

خاصة . . فلقد كان مزيجا غير منسجم من التكعيبية والدادية والمستقبلية . قال أحد النقاد ان اخراج المسرحية يذكره ، بالتعبيرية ، وقال آخر انه يذكره بالرمزية ، بل بالسريالية . وتُوِّج كل هذا بالفن الزنجي والموزيكهول . وكان الفنانون التكعيبيون والسرياليون يمثلون الانحطاط في مجال الفنون ، في نظر الايديولوجيا السائدة في عهد الاحتلال . حتى الأعمال السريالية التي أبدعها بيكاسو ، بعد فترته التكعيبية ، وصفت بأنها تعبير عن فن متدهور . وهكذا أصبح اخراج دولان ، الذي استخدم أساليب منحطة ، بدعها فنانون غير مرغوب فيهم سياسيا ، إخراجا يسعى الى الاثارة : فلقد دعم وأكد جماليات الرفض التي دلّ عليها النص ودلت عليها رموزه المتفرة .

وواقع الأمر ، أن الأساليب التي تحدث عنها النقاد كانت تتعارض مع النزعة التوافقية ، والتماثيل ، والأقنعة التي وضعها الممثلون الثانويون على وجوههم ـ الذباب ، والأبله ـ كانت مستوحاة من المذهب التكعيبي . وكان اكتشاف الأقنعة الزنجية والنحت الزنجي أصلا لذلك الأسلوب الذي يصور كل شيء في شكل هندسي . وتذكر أحد النقاد الموزيكهول عندما شاهد أزياء الذباب وأجنحته ، وتذكر آخر (الفرنش كان كان) عندما رأى أجنحة الذباب السوداء . وإذا كان النقاد قد أبدوا هذه الأراء ، فلأن العناصر المرئية ، والاحتفال بيوم الموتى ، سيطرا على العرض ، ولأن هذه الأساليب كانت وسيلة ميسورة للدلالة على كل ما يبتعد عن الطرق المألوفة ، ويصدم البورجوازية . ولم تكن الدادية أو السريالية مفهومة إلا من الصفوة . وتلاحظ الكاتبة ان الكثيرين قارنوا دولان في دور زيوس بلوي جوفيه . . في دور الشحاذ في مسرحية جيرودو : « إلكترا » ، ولم يكن دور أي منها موجودا أصلا في الأسطورة القديمة . ورغم ما قيل ، فقد عبّر الاخراج عن المناخ السائد في باريس أثناء الاحتلال : مناخ خانق ويستحيل فيه التنفس . وإذ نقلت « الذباب » الى المسرح جو الحياة اليومية في فرنسا المحتلة فهي لم تساعد المتفرج المتوسط على الهرب من همومه ، كما كان يتوقع .

وتلاحظ الكاتبة أن « الذباب » لم تتعرض للنقد والهجوم فقط . فلقد أعجب بها البعض ، ولابد من أن يعرف القارىء هذا ، لأن النقاد الذين اعجبوا بالمسرحية قليلون ، وأقل أهمية من اولئك الذين هاجموها . وغضب النقاد للطريقة التي استقبلها بها كبار النقاد وكتبوا بها عنها في الصحف الباريسية . وجدير بالذكر أن المدافعين كانوا ينتمون الى اتجاهات وتيارات مختلفة . وتذكر الكاتبة رأي أحد المدافعين ، الذي قال : « أحدثت (الذباب) صدى عميقا ، سواء في اوساط المثقفين أم بين الشباب الذين رأوا فيها إتصالا بعالم جديد ، وأحسوا أنهم أمام اكتشاف جديد » (ص ١٥٠) .

أما الناقد ت . مونييه ، فقال ان « الذباب » كانت مسرحية ناجحة وفاشلة في آن واحد : ناجحة ، لأن أهمية هذا العمل وموضوعه كانا واضحين لكل من لا ينظر الى المسرح باعتباره تسلية تافهة . وفاشلة ، لأن الجمهور كان مبعثرا في مسرح لا تناسب ابعاده الطريقة التي أخرجت بها ، ولأن النقاد الباريسيين المعادين ، من حيث المبدأ ، لكل ما يخرج عن السبل المألوفة ، كانوا عاجزين عن فهم معنى هذا العمل الفني الذي يسعى الى هدف سام واضح ومثير . ويذكر هذا الناقد موقف هؤلاء النقاد من رسالة سارتر التي تتمثل ، في رأيه ، في اتخاذ موقف ميتافيزيقي ، وأخلاقي ، وسياسي بالتالي .

وكما سبق أن فعل هـ . جيبون ، رأى (ت .

موتيه) في المسرحية عملا يتناول موضوعات أساسية : العلاقة بين الحرية والطغيان ، والنظام والفوضى ، ونادرا ما كانت تعالج الانتاج المسرحي المعاصر . فضلا عن أن النص كان محور المسرحية . مما يتفق مع افكار هذا الناقد الذي يختلف عن سائر النقاد المتمسكين باحترام قواعد البناء المسرحي ، ويطالب بأن يكون للنص المسرحي قيمة أدبية ، اولا وقبل كل شيء .

والجدير بالملاحظة : أن المتفهمين لرسالة سارتر ، بكافة أبعادها في « الذباب » كانوا اولئك الذين تلقوا تعليما فلسفيا ممتازا ، مثل سارتر تماما ، وجميعهم ، بلا استثناء تقريبا ، إعتمدوا على النص المكتوب، لا على العرض المسرحي ـ وهو وقتي زائل ـ أو على إخراجه .

وتتساءل الكاتبة : هل كانت « الذباب » مسرحية مقاومة ؟ . . وتجيب بقولها ان هذا الموضوع لا يزال يثير جدلا . فغداة التحرير ، حياها النقاد في الصحف ـ وكانت سرية قبل ذلك ـ ، ورأوا فيها مثالا ممتازا للمقاومة ، بل أصبح سارتر رمزا للمقاومة الثقافية في العقد الذي تلا الحرب مباشرة . لكن الذين ساندوا السياسة الألمانية أيام الاحتلال ثاروا لذلك ، وذكروا أن المسرحية عرضت بعد مباركة الرقابة الألمانية لها ، أي أن سارتر كان متعاونا مسرحيا مع المحتل . وأمام هذه الأراء ، ظل أنصار النقد الجامعي يهتمون بالمعنى الفلسفي للمسرحية فقط ، لكنهم لم يشكوا قط في أن « الذباب » تندرج تحت اسم « المقاومة » .

●●●

تتبع الكاتبة في تحليلها لمسرحية سارتر الأخرى : « الجلسة سرية » (١٩٤٤) ، نفس المنهج الذي اتبعته في تحليلها « للذباب » بكافة خطواته . وتبدأ بالحديث عن نوايا سارتر ، وتتوقف عند عبارة وردت في « الجلسة سرية » ، وأثارت كثيرا من الجدل والنقاش حول ما تعنيه . وهذه العبارة هي : « الجحيم هو الآخرون » . . والتي لم يفهمها الكثيرون . أما ما تعنيه ، فهو أن علاقتنا بالآخرين ليست جحيمية بالضرورة ، لكنها تصبح كذلك اذا كان الانسان تابعا للآخرين ولا « يعني هذا قط انه لا يمكن أن تكون لنا علاقات ، مع الآخرين . » (ص ١٩٥) .

لكن ، ما الذي جعل من الآخرين جحيما في « الجلسة سرية » ؟؟ . . عبثا يحاول (جارسان) الهارب من الجندية ، أن يحصل من (اليناس) على تأكيد بأنه ليس جبانا ، وعبثا تحاول (إيناس) ذات النزعة الشاذة إمتلاك (إيستيل) ، وعبثا تحاول إيستيل إغراء (جارسان) . كل منهم يجري وراء الآخر ، ولا يلحق به ! . . وتفشل أي محاولة للتواطؤ بينهم ، نظرا لوجود طرف ثالث ، هو بمثابة الجلاد للاثنين الآخرين . وفسر سارتر في مقدمة ١٩٦٥ سبب الأهمية التي يتخذها الآخرون في نظرنا بقوله انهم « أهم ما فينا فيما يتعلق بمعرفتنا لذاتنا » . . لذلك تتمثل علاقاتنا الأساسية بالآخرين في الصادية والمازوشية ، وهي علاقات محكوم عليها بالفشل ، لأن الآخرين يهربون منا عندما نسعى اليهم ، ويتملكوننا عندما نهرب منهم .

وتستطيع شخصيات « الجلسة سرية » تحليل ماضيها إذا شاءت ، لكنها لا تستطيع أن تستخلص منه أية نتائج ، لأنها ميتة . فهي مطابقة تماما لماضيها ، وبالتالي ، لا تستطيع أن تتجه الى المستقبل . والصورة التي تكونت لدى الأحياء عنها تجمدت الى الأبد . وهي أقل حرية من الأحياء الذين يوجدون معها في نفس

المكان ، لأن الغرفة ، كما تصفها المسرحية ، خالية من المرايا والنوافذ التي كان يمكن أن تعكس صورتها كما تراها هي ، لا كما يراها الآخرون . وهي لا تجد أمامها إلا مرآة عين الآخرين التي كتب عليها أن تواجهها الى الأبد ، مادام الجميع لا يستطيعون إغلاق عيونهم او إطفاء النور . وتلاحظ الكاتبة أن سارتر لم يجعل من الموت بمعناه الحقيقي هدفا للمسرحية ، بل أعطاه معنى رمزيا .

ويبدو ، لأول وهلة ، أن الجمهور استقبل « الجلسة سرية » بنفس الطريقة التي استقبل بها « الذباب » . واذا كان هذا صحيحا ، فإن التغير انصب أساسا على اسباب الحكم والآراء .

هاجم النقاد « الذباب » لاعتبارات جمالية ، لكنهم هاجموا « الجلسة سرية » لأسباب أخلاقية . . ووافق كثير منهم على جانبها الجمالي ، ورأوا بصفة عامة أن مؤلف « الذباب » كاتب مسرحي مبتدىء ، لكن نسبة لا بأس بها من الذين هاجموا « الجلسة سرية » أكدت أن كاتب المسرحية موهوب . وجدير بالذكر أن النقاد الذين استقبلوا المسرحية الجديدة إستقبالا حسنا لم يكونوا نقادا هامشيين ، كما كان الحال بالنسبة « للذباب » .

ومن الواضح أن موضوع « الجلسة سرية » كان أصعب ، من حيث الفهم ، من موضوع « الذباب » . . واستعصى هذا الفهم على أغلب النقاد . . لأن المسرحية لا تتضمن الا أحداثا قليلة . قال ناقد في هذا الصدد : « ان رواية مالا يروى ، من حيث المبدأ ، محاولة لا أريد المخاطرة والقيام بها » (ص ٢١٥) . ولم يتوقف أغلب النقاد عند الموضوع ، كما جرت العادة في مثل هذه المقالات ، بل اكتفوا بوصف المسرح ، مسرح الأحداث ، وصفا دقيقا ، بكل تفاصيله ، ولم يتساءلوا عن معناها الرمزي . . وفضلوا التوقف طويلا عند ماضي الشخصيات ، لأنه يتضمن أحداثاً ثابتة كالزنا ، والهرب من الجندية ، والقتل ، والانتحار . ولخص أغلبهم ما يدور على المسرح في هذه الجملة الشاملة : « ثلاث شخصيات يمزق بعضها البعض الآخر » . . . أو « ثلاث شخصيات تعذب كل واحده منها الشخصيتين الآخريين » ولحسن حظ النقاد ، أورد سارتر في مسرحيته جملا ترسخ في الأذهان ، مثل « كل منا جلاد للآخرين » . وقال أربعة عشر ناقدا بوجود حلقة مفرغة تجمع ما بين الشخصيات الثلاثة . . وأدركوا ان إنياس تطمع في ايستيل ، وأن ايستيل تطمع في جارسان . لكن هذا الأخير كان أقل وضوحا من الشخصيتين الأخريين : فلقد قال البعض انه يسعى الى تبرير انياس لموقفه ، في حين قال البعض الآخر إنه لا يريد إلا أن يترك وشأنه ! . .

ولم تكن الرذيلة ، بالمعنى الذي يعطيه سارتر لهذه الكلمة ، أي سوء النية ، محور المناقشات التي دارت حول المسرحية ، بل دارت هذه المناقشات حول تعارضها مع الأخلاق ، بالمعنى التقليدي لهذه العبارة ، وأبدى أكثر من ثلث النقاد إشمئزازهم من الشخصيات والحدث ، وقالوا إنها « وحوش » و « مخلوقات شيطانية » . . الخ . . . . واتهم سارتر بالدعوة الى الانحلال وإفساد الشباب ، وذهب البعض الى حد المطالبة بمنع عرض المسرحية . وأبدى بعض النقاد الألمان رأيا مماثلا لرأي النقاد الفرنسيين . لكن المسرحية لم تثر إشمئزاز كل النقاد . . فلقد قال أحدهم أنها أثرت فيه بصدقها وصراحتها . . وقال آخر ان العرض أعجبه لطابعه التجريدي .

ودارت المناقشات حول الطابع اللا اخلاقي للمسرحية بين مجموعة متباينة من النقاد ، منهم المهاجم ومنهم المدافع ، مرورا بالذين ادعوا الحياد ، أو كانوا كذلك فعلا . وكانت الأسباب التي أدت الى مهاجمة سارتر ومسرحيته مختلفة للغاية : الحرص على مبدأ « اللياقة » ، والارتباط باللحظة التاريخية الراهنة ، أو الايديولوجيا السائدة ، الخ . . . وتلاحظ المؤلفة أن الذين هاجموا سارتر بعنف كانوا ينتمون عامة الى اليمين أو أقصى اليمين ، أما الذين دافعوا عنه وعن مسرحيته ، أو مروا مر الكرام على موضوع الاباحية سالف الذكر ، فكانوا ينتمون الى اليسار القديم . لكن كل هذا لم يخل ، بطبيعة الحال ، من بعض الحالات الاستثنائية .

والملاحظ أن النقاد لم يخرجوا قط عن إطار المعنى الحرفي للمسرحية ، وركزوا اهتمامهم على الجحيم ، أو الطريقة التي صور بها ، لاعلى الاثنين معا ؛ وأحس البعض ازاء ربط سارتر الوثيق بين الجحيم والواقع اليومي ، بنواياه . . لكن التعرف على هذه النوايا تحول الى مشكلة لم يجدوا لها حلا .

وحاول إثنان من النقاد تفسير التناقض بين الحياة والموت بقولهم إن شخصيات « الجلسة سرية » تحاول البقاء على قيد الحياة . . . وانها تجمع بين الواقعية والرمزية . . وأنها ميتة بالمعنى الحقيقي والمجازي لهذه الكلمة . . . ولا تستطيع أن تقتل نفسها لأنها قد ماتت . ورأى نصف النقاد تقريباً أن الجحيم ، كما تناولته المسرحية ، صورة من الحياة ، وأبدوا أسفهم لهذه الرؤية التشاؤمية . ورأى البعض أن العلاقة الرمزية بين الجحيم والحياة هي من الوضوح بحيث أصبح الحديث عنها لا يجدى . ورأى البعض الآخر أن المسرحية تعبر « عن عزلة الانسان الجوهرية » . . . وأن « كل انسان يحمل جحيمه في نفسه » !! وهذه الرؤية رؤية تشاؤمية ، لأن الشخصيات الثلاثة لا تأمل في الهرب من قدرها ، ولأن موقفها لا علاج له ولا رجعة فيه . وربما أوحى بذلك عنوان المسرحية الذي يشير الى عالم « مغلق » ! . .

وأيا كانت الآراء التي أبديت ، فهي تتفق مع نوايا سارتر ، على الأقل مع تلك التي أعلنها بعد مضي عشرين عاما على كتابة المسرحية . لقد أراد أن يثبت أهمية الحرية ، لكنهم نسبوا إليه أفكارا لا أخلاقية ، او تشاؤمية ، أوقدرية .

لكن ، أين الحرية . . و « سوء النية » كما يفهمه سارتر من كل هذا ؟

استخدم اربعة نقاد فقط ـ من ستة وثلاثين ناقدا ـ كلمة « الحرية » في مقالاتهم ، وذكر إثنان من هؤلاء الأربعة الكلمة ليؤكدا أن الحرية لا شأن لها بالمسرحية . وكان يمكن أن يدرك النقاد نداء الحرية من المشهد الذي يفتح فيه الباب ، ويمكن أن يفسر تفسيرا رمزيا . لكن الجميع لم يروا فيه مخرجا : عبثا يحاول جارسان دق الباب ، ويخاف أن يخرج منه ، ويبقى ، لأنه يريد من انياس أن ترد اليه اعتباره ، بأي ثمن . وتذكر المؤلفة ناقدا واحدا فقط منهم فتح الباب على أنه مخرج ممكن : اذا كان جارسان لا يخرج منه ، فلأنه اختار قدره بنفسه . وفسر ناقد واحد المسرحية تفسيرا يتفق مع نوايا سارتر . . يقول هذا القرائة : ان الآخرين لابد منهم لكي نعرف ذاتنا . . فوعي شخصيات « الجلسة سرية » يتجمد تحت انظار الآخرين ، لأنها شخصيات ميتة ، في حين يستطيع الاحياء الدفاع عن انفسهم أمام نظرة

الآخرين لهم . هكذا أجرى هذا الناقد عملية الاسقاط التي سعى اليها سارتر ، وفهم نداءه للحرية ، لأنه فهم المسرحية على أنها مجموعة متماسكة من العلاقات التي ترمز الى انعدام الحرية ، من خلال تصوير الكاتب لمكان الجحيم الأسطوري . أكثر من هذا : ذكر النقاد إطار المرآة الفارغ ولم يدركوا قيمته الرمزية ، لكنهم وقفوا عند هذه القيمة وقالوا : « قانون الجحيم عند سارتر يحرم المرايا . . . ومن ثم ، لا تستطيع الشخصيات أن ترى نفسها إلا في الآخرين !! تلك هي المأساة . . وهذا هو الجحيم ! . » (ص ٢٣٩) .

تتساءل الكاتبة بعد ذلك : هل كانت « الجلسة سرية » إنعكاسا للحظة التاريخية الراهنة ؟ . . وتجيب بقولها : ان البحث في هذه النقطة يفضي الى نتائج متناقضة . فلقد رأى الجمهور أن عبارة « الجحيم هو الآخرون » تقصد بالآخرين الألمان ، أما الجحيم ، فيقصد به الحياة التي يفرضونها على الباريسيين . واستقبل النقاد المسرحية بطريقة ربطت بينها وبين الأحداث المعاصرة . ويرجع ذلك الى جو المسرحية الذي عكس بالفعل جو تلك الفترة الخانق . . بل إن القلق الذي استولى على الشخصيات انتقل الى جمهور المتفرجين في الصالة . ورأى أحد النقاد في المكان الذي تدور فيه الأحداث « زنزانة » أو « غرفة في سجن » ، أو « حجرة تعذيب » . واذا كانت المسرحية إنعكاسا للأحداث الراهنة ، فهذا يعني أنها تفقد قيمتها خارج الظروف التي كتبت فيها .

واذا كنا نرى اليوم في « الجلسة سرية » أحسن مسرحيات سارتر ، من الناحية الجمالية ، فهذا لا يعني أن الجميع ادركوا ذلك عندما عرضت لأول مرة . واستخدم ثلث النقاد ، في حديثهم عنها ، نفس العبارات التي استخدموها قبل ذلك بعام : الاطالة ، والثرثرة التي لا تنتهي ، وتبعث الملل في نفس المتفرج . . لأن الكاتب يفتقر الى الحس المسرحي . وها هوذا يبني مرة أخرى مسرحيته بناء فوضويا . « فالجلسة سرية » لا بداية لها ولا نهاية ، وان كان البعض قد قال ان سارتر كان موفقا في المقدمة ، عندما جعل الشخصيات تكتشف المكان الذي توجد فيه تدريجيا . . .

وهاجم بعض النقاد المسرحية ، إستنادا الى بعض المعايير التي كانت سائدة آنذاك ، لكنهم نادرا ما رفضوها رفضا تاما . وكثيرا ما وجدت آراء متناقضة في المقال الواحد . وازدادت الآراء غموضا عندما قورن الرأي الخاص بالشكل بالرأي الخاص بالمضمون الأخلاقي . واعترض كثير من النقاد على القبح ، ومع ذلك أشادوا بموهبة سارتر . واذا كان هذا الاخير قد خيب أمل البعض ، من الناحية الجمالية أو الأخلاقية ، فان هذا لا يعني أنهم لم يتأثروا بالمسرحية . وتناقض آرائهم دليل على أنهم أحد سوا في المسرحية أبعادا لا تخضع لمعاييرهم العادية .

ووافق ثلث النقاد تقريبا على المسرحية ، بلا أدنى تحفظ ، وقالوا انها عمل جيد ، مبتكر ، وحدث مسرحي هام ، وان سارتر أهم حدث في المسرح الفرنسي الشاب . والذين هاجموها ، فعلوا ذلك باسم النظرية الكلاسيكية ، والأثر الذي يجب أن تتركه المأساة في المتفرج . فالمسرحية لا تشتمل على أحداث بالمعنى التقليدي للكلمة ، لكن حركتها القوية داخلية صرفة ، وهي تدور في مكان واحد لأن الديكور سيظل كما هو الى الأبد ، والشخصيات لا تخرج منه ، بعد أن تدخله ، لأن الجلسة سرية حقا ، والمسرحية لا تنتهي . . لأن

الشخصيات لا تستطيع أن « تستمر فيها بدأته ، الى الأبد » . . بعد إسدال الستار . والعبث ، الكلمة المفتاحية في المسرحية ، حل محل التطهير الأرسطي .

وأبدى أحد النقاد رأيا صائبا عندما قال انه يجب اعتبار « الجلسة سرية » و « حالة الحصار » مؤشرين لما سمي بعد ذلك بـاللامسرح ، فهما تتضمنان بعض العناصر التي تميز بها هذا الاتجاه : حذف القصة ، وقيمة الانحطاط الانساني ، والشر ، والموت الخ . . . ونلاحظ ان النقاط التي دار حولها النقاش ، في هذا الشأن ، جزء من تلك النقاط التي نوقشت بعد ذلك ببضع سنوات . . عند الحديث عن مسرحيات بيكيت ويونسكو .

وفي « الجلسة سرية » ، لم يقدم سارتر نداء مباشرا الى المتلقي ، وانما قدم له مثالا معكوسا : هكذا أنت ، إذا لم تستخدم حريتك . والمكان الأسطوري الذي اختاره جعل أي خاتمة مستحيلة . لذا ، اقتربت المسرحية من ذلك الشكل الدائري الذي تميز به عدد كبير من مسرحيات « اللامسرح » . وقالت ناقدة ان العناصر الخاصة بـالجحيم والموت تؤدي الوظيفة التي يؤديها التغريب عند برخت : فهي تزيل الايهام عند المتلقي . واذ يجعل الكاتب هذا الأخير يتأرجح بين المشاركة والتغريب ، يثير فيه الضيق ، والوعي المطلوب بالتالي .

كلمة أخيرة عن الأخراج : لاقت الطريقة التي أخرج بها ريمون رولو المسرحية ، موافقة الجميع ، وقيل انها بسيطة ، وذكية ، ودقيقة ، وأن الديكور بفراغه عكس يأس الشخصيات . ودهش النقاد لهذه الغرفة التي تكاد تخلو من الأثاث ، ولا توجد فيها الا نافذة مغلقة وباب موصد . وتساءل الكثيرون عن فائدة الجرس الذي لا يسمع وإطار المرآة الفارغ . وقال البعض ان « الجلسة سرية » مدينة بنجاحها للممثلين .

●●●

ربما يقول قائل : ما الذي يمكن أن يضيفه الدارس الى ما قيل عن سارتر عامة ، ومسرح سارتر خاصة ؟ . لكن إنجريد جالستر ، استطاعت أن تقبل هذا التحدي ، وأضافت جديدا الى ما نعرفه عن مسرح هذا الكاتب . ولا يتمثل هذا الجديد في المعلومات التي تقدمها بقدر ما يتمثل في المنهج الذي اتبعته ، والمادة التي اعتمدت عليها . فلقد طرقت مجالا أصبح موضوع اهتمام الباحثين في السنوات الأخيرة ، ونقصد به مجال التلقي ، ومادته هنا هي مسرح سارتر . وهي تعتمد على « النقد التلقائي » ـ حسب تعبير الناقد الفرنسي : أ . تيبوديه ـ أي نقد الصحافة اليومية ، لا الصحافة المتخصصة ـ وازدادت رؤيتها ثراء . . لأن هذه الصحف تمثل الصحف الألمانية والفرنسية في عهد الاحتلال ، وبعد التحرير . وحرصت الكاتبة على وضع مقالات النقاد في السياق السياسي والثقافي الذي تميزت به هذه الفترة . واقتصرت دراستها على مسرحيتين ، لكنها تنوي مواصلتها ، فيما يبدو . وتحليلها للوثائق الخاصة « بالذباب » جعلها تعود الى نقطة طالما أثارت جدلا : هل يمكن اعتبار هذه المسرحية مسرحية « مقاومة » ؟ . . واعتمدت الكاتبة ، في ردها على هذا السؤال ، لا على الصحف فحسب ، وإنما على وثائق الرقابة الألمانية التي لم تنشر بعد وعلى شهادة المعاصرين أيضا .

ومما لاشك فيه أن اهتمامها بتلقي المسرحيتين عندما عرضتا لأول مرة ، وفي ظروف بعينها ، ألقى الضوء على

المناخ الثقافي الذي كان سائدا آنذاك ومناخ المسرح خاصة ، وهذا يعني أن دراستها تعتبر وثيقة تاريخية الى حد ما . . فضلا عن انها تأخذ في الاعتبار العرض المسرحي ، الذي أصبح موضع اهتمام النقاد ، بعد أن أغفل أو أهمل مدة طويلة . وعندما توخت الكاتبة الدقة في عرضها للموضوع ، أفرطت أحيانا في التفاصيل واضطرت الى التكرار . واهتمامها بمادة الصحافة اليومية ، التي ينظر اليها النقد الجاد على أنها سطحية وزائلة ، أعاد الى التلقائية مكانتها والى المتلقي الدور الذي طالما لعبه ويلعبه في نجاح المسرحية أو فشلها .

وهكذا أتت (أ . جالستر) باضافة جديدة . . أثرت الدراسات العديدة التي سبق أن نشرت عن مسرح : جان بول سارتر .